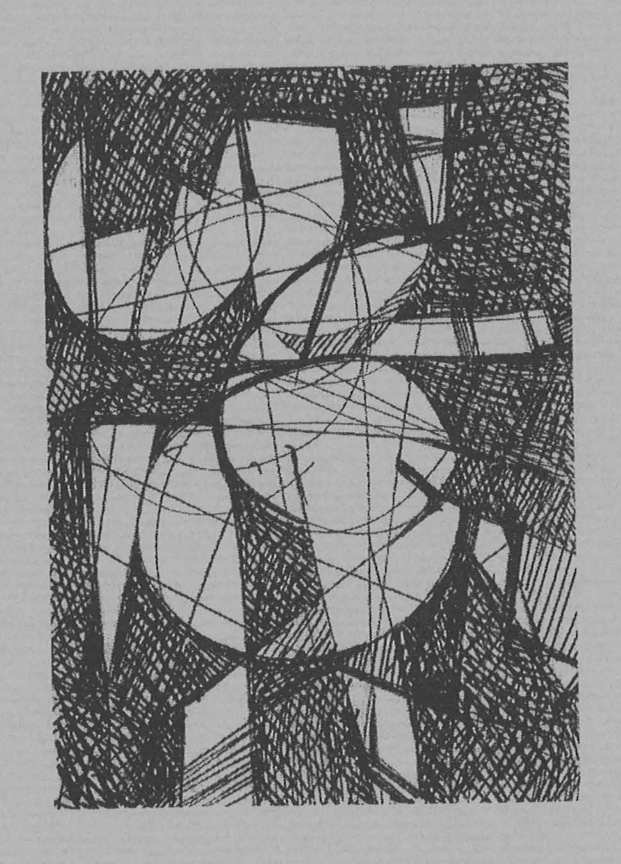
DIBUJAR, PROYECTAR (VII)

ENVOLTURAS

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE *MADRID*

5-34-07

DIBUJAR, PROYECTAR (VII)

ENVOLTURAS

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-07

C U A D E R N O S
D E L I N S T I T U T O
J U A N D E H E R R E R A

0 VARIOS
1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN

NUEVA NUMERACIÓN

5 Área
34 Autor
07 Ordinal de cuaderno (del autor)

Dibujar, Proyectar (VII)
Envolturas

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Laura Bejerano Iglesias
CUADERNO 162.01 / 5-34-07
ISBN: 84-95365-19-7(obra completa)
ISBN: 84-9728-101-2 (Dibujar, Proyectar VII)
Depósito Legal: M-19443-2004

DIBUJAR, PROYECTAR (7)

ENVOLTURAS

Javier Seguí de la Riva

ÍNDICE

1. Parar el mundo. (23-04-01)

Para Rosset la realidad es una barbaridad autónoma que acontece sin remilgos, sin más, en una constante transformación. Además, ese imponderable nos envuelve, siguiendo una dinámica inagotable y trágica.

Partir de esta visión puede resultar arbitrario aunque, en ciertas situaciones de la vida, la visión se impone como evidencia ineludible. Los casos límite individuales de esta constatación se presentan con la enfermedad física inesperada o con la depresión. Los casos límites sociales se hacen patentes cuando los conflictos entre grupos son incontrolables.

Pero el mundo, en otras circunstancias, aparece como un cosmos organizado. Si se reflexiona en estos estados resulta evidente que se alcanzan ciertos estados equilibrados cuando los grupos son capaces de compartir colectivamente creencias y significados estabilizadores de la orignaria dinamicidad.

Las sociedades y los individuos, para vivir con cierta holgura, tienen que parar la realidad que viene a ser, someterla a esquemas de razón que expliquen la inexorabilidad de los cambios y permitan, repartiendo las atenciones y las tareas de supervivencia colectiva, lapsos de tranquilidad personal.

La parada total nunca llega a ser absoluta, salvo en ciertas regiones disciplinares muy generalizadas y abstractas que requieren tiempos dilatados de ritualización y la anuencia interesada de grupos que compartan en afinidad los mitos y enfoques metódicos convenientes.

Cualquier persona instalada en su nicho social se beneficia de la ralentización del mundo lograda por el grupo de referencia, pero tiene que contribuir con el colectivo a que la calma impuesta se mantenga, haciendo el personal esfuerzo energético de proyectar sobre la realidad implicada en el grupo su personal comprensión estabilizadora y consoladora por medio de discernimentos, explicaciones y posturas comunicables por esquemas y proposiciones incluibles en el acervo histórico común.

La parada del mundo supone tenerlo sometido a convenciones, a modelos de funcionamiento, a usos reglados y a ciertos criterios de transformación a los que se les da el estatuto de principios. Para que el tiempo se retarde acomodándose a la energía, que la mayoría puede administrar sin riesgo de bloqueo de la subsistencia.

Modos para el control.
Simplificaciones:- Ideología - Los grupos (pertenencias) - La división del trabajo - Los escapes, meditación, budismo

Sobrepasamientos:Stres: – Ambición –Fundamentalismos - Fracasos

El mundo en cámara lenta: - El arte -La panificación - Las leyes de la historia

2. Mundos. Notas (1).(07-06-01)

Ricoeur, en un momento de la larga entrevista publicada con el título "Con Paul Ricoeur: indagaciones hermeneuticas" (Ed. Azul, Barcelona200) utiliza el término "mundo" como referente para cualificar las obras de arte. Parte del entendimiento de la noción "mundo"como algo "que se puede habitar, que puede ser hospitalario, extraño, hostil...". Luego indica que las obras (las obras) generan sentimientos que dependen del mundo en el que comparecen, como si por "mundo" se entendiera el inevitable fondo (o atmósfera) sin el cual las obras no se sostendrían como tales.
Explica que cuando se habla del "mundo griego" se hace alusión a una especie de entorno en el que las obras particulares encuadrables en él se acomodan sin violencia, reclamando su naturaleza de "mundos singulares" que potencian y refuerzan facetas o aspectos peculiares del "mundo" que las aloja.
Indica que, en esta dinámica, las obras valen más y adquieren la capacidad de ampliarse e inducir un espacio de consideraciones en el que el espectador resulte instalado mientras mantiene su frontalidad respecto a la obra.
Luego puntualiza que un "mundo" es algo que nos rodea, que puede sumergirnos, que nosotros no producimos y en el que nos encontramos.
Propone emplear el término "mundo" como referente cualificador de las obras de arte ya que, según el autor, hay obras que son capaces de sumergir al espectador, hacer que se tambaleen sus expectativas y proponer "refiguraciones" (cambios) de la realidad, (el mundo cotidiano?).

Sin emplear conceptualizaciones más rigurosas, aunque identificando el tambaleo de las expectativas como la retirada de lo real que se produce en la experiencia de la obra como "mundo" otro,subraya que la cualidad artística consiste en la "dimensión" de esa retirada y en la capacidad de irrupción (refiguración) que la misma retirada provoca, que viene a señalar que la artisticidad va a depender de la naturaleza distanciadora / reconfiguradora del "mundo" propuesto en confrontación por la obra.

Con estos precedentes, y de forma contundente, identifica después la capacidad de "envolvimiento distanciamiento" (de mundanidad) de las obras con la disolución de su función representativa. El argumento que emplea es conciso "Durante mucho tiempo, la función representativa del arte pictórico impidió que la función expresiva se desplegara plenamente, que la obra se constituyera en "mundo" que pudiera competir con lo real en otro lugar ajeno a lo real. Sólo en el siglo XX, desde que se consumó la ruptura "contra" la representación ha podido constituirse, según el deseo de Malreux, un museo imaginario donde coexisten obras de estilos muy diferentes. Para que esto haya podido ocurrir ha hecho falta que los signos se liberaran de lo que designaban. Después han podido contraer toda clase de relaciones imaginables con otros signos" (op cit pag. 161).

La conversación con Ricoeur continúa por diversos derroteros que nosotros eludimos para destacar la noción que nos interesa.

*

Hace ya algún tiempo, en una sesión crítica de nuestro curso obligatorio de dibujo, alguien hizo notar que algunos dibujos eran fáciles de penetrar, de ser habitados, envolviendo en su interior a cualquier espectador desprejuiciado, mientras otros rechazaban estos posicionamientos espontáneos, exhibiendo una enorme resistencia a ser habitados, a no ser considerados como distantes e intratables.

Nadie aclaró entonces a que se podía deber la atracción o el rechazo indicados, pero cierto número de participantes en la sesión señalaron como obras atractivas que sumergen al espectador, ciertos dibujos poco terminados, informales o borrosos, (ambiguos), frente a los trabajos resistentes, que resultaban ser dibujos imitativos, limpios y perfilados (convencionales).

Esta constatación dio pie para señalar la arquitectura como aquello que nos engloba y nos rodea sin poderlo dominar (ver, constatar) y para indicar que, cuando se proyecta arquitectura a través de plantas y secciones, el proyectista se instala en el interior de sus dibujos viviéndolos como auténticos mundos alternativos y tentativos capaces de reconfigurar la cotidianidad.

*

Aurora Fernández Polanco, en un artículo publicado en "La distancia y la huella" (UIMP, 13-6-01) recoge una serie de notas "para una antropología de la mirada" que se vinculan a nuestra indagación sobre los mundos.
A Aurora Fernández le preocupa la historia del arte y reflexiona acerca de la mirada siguiendo a A Warburg y W. Benjamín con la referencia de Didi-Huberman.

En su indagación, que va a incidir en diversos modos de "ver", repasa algunas concentualizaciones fáciles de vincular con la noción de mundo que perseguimos. Lo que nos interesa de este escrito es la articulación que en él se hace de la mirada como forma de acceso a la naturaleza de las obras de arte.

3. Mundos. Notas (2).(02-07-01)

Para Goodman hacer mundos es rehacer ámbitos de sentido entre "los innumerables, creados de la nada mediante el uso de símbolos" (Cassirer). La noción de mundo adquiere aquí el sentido de elaboración, de sistema comprensivo y explicativo. "Nuestros mundos son precisamente todas las descripciones, las representaciones y las percepciones correctas del mundo, así como las maneras en que el mundo es o, simplemente, las versiones en las que nos aparece".

Hacer mundos es acomodarse con armas humanas a las condiciones comunes supuestas por los colectivos en el medio socio-político (ciudadano) avenido, en el que despertamos como seres autónomos.
Hacer mundo es inventar simbólicamente la experiencia para ser comunicada. Los mundos que así se generan son parciales, incompletos, efímeros, inquietantes,... pero son mundos porque nos rodean y nos constituyen.

"Aunque el concepto sin percepción sea meramente vacío, la percepción sin concepto es ciega. Al contrario de lo que pudiera acontecerles a los predicados, a las representaciones y a otras etiquetas o rótulos y a los esquemas que pueden subsistir sin aplicaciones concretas, los contenidos que carecen de forma desaparecen". "Podemos concebir palabras sin un mundo pero no podemos concebir un mundo carente de palabras o de otros símbolos".

Un mundo no puede no ser una forma, una forma sistematizada usual que cubra gran parte de las convenciones compartidas y las experiencias consignadas.
Hacer mundos es explicar a otros cierta comprensión coherente (es como interpretar con sentido), es proponer comprensiones, es mostrar configuraciones (figuras, formas).
Hacer mundos consiste, en gran parte, en separar y conjuntar, en "descomponer y componer", en analizar y tantear síntesis diversas por medio de sistemas simbólicos compartidos.

Las obras de arte son entendidas como mundos peculiares que, más que nombrar o describir, ilustran géneros especiales de configuraciones que requieren y provocan conjuntos específicos de argumentos (palabras) para sostenerse como entidades englobadoras.
Quizás la experiencia de mundo de una obra la desencadena su contemplación cuando, en este acto pasivo del afecto, el observador destaca la sospecha del proceso sobre la de la forma resultante y sus palabras adheridas.

Una obra es un mundo cuando la contemplamos como realización, como testimonio y resultado de un proceso ritual (mimético) de tanteos y superposiciones.

*

La componente envolvente (envolvencia) de cualquier "mundo" se hace más patente cuanto menos intervenga la visión en el control situacional.

El anochecer, cerrar los ojos, etc., patentizan el entorno táctil y auditivo hasta el límite de la envolvencia. Por eso la actual reflexión acerca del mirar en relación a la contemplación/comprensión artística (ver artículos de Aurora F. Polanco y A. Gabilondo).

*

La desesperación de mirar
Mirar, con los ojos abiertos hasta no ver más que evidencias escenográficas inalcanzables.
Mirar hasta vaciar la mirada en la visión. Mirar para constatar la desesperación de este absurdo ineludible. Instalado en el centro de todas las miradas.
Mirar es desprender, distanciarse, alejarse al infinito.
Transformar en cáscara razonable el entorno que deja de ser "mundano".

*

Inmersos en la biosfera, acabamos olvidando el medio que nos hace lo que somos.
Flotamos caminantes envidiando a los pájaros.
Los mundos son también sistemas de resistencias, de obstáculos y presencias ineludibles, convenientemente englobadas en discursos simbólicos coherentes.

Claro, que los discursos simbólicos implican comunicación (al menos, reflexión expresable) por lo que no habrá mundo sin pasión por el intercambio.
Mundos, obstáculos, envolvencias, que hacen hablar, que estimulan la pasión comunicativa (simbólica) produciendo paz (seguridad).

4. Mundos. Notas (3). (24-09-01)

Ricoeur, en una entrevista publicada con el título "Con Paul Ricoeur: indagaciones hermeneuticas" (Ed. Azul, Barcelona, 2000), utiliza el término "mundo" como referencia radical aplicable a las obras de arte en la medida en que estos productos (las obras de arte) "provocan el descubrimiento de dimensiones de la experiencia que no existían antes de su producción". Indica que él entiende por mundo algo que se puede habitar, que puede ser hospitalario, hostil.... Un "mundo" es algo que (constituido por dimensiones experienciales) nos rodea, nos sale al encuentro englobándonos.
Remite el término a Husserl, Heidegger y Gadamer, matizando que un "mundo" es siempre un entorno de comprensión más o menos amplio, en el que caben otros entornos de sentido (otros mundos y objetos) que, como tales, son capaces de reforzarse y confrontarse.
Indica que cuando un espectador se sitúa frente a una obra, queda ubicado en el interior del "mundo" creado en la confrontación de esa obra, y puntualiza que sólo se puede emplear el término "mundo" cuando la obra confrontada "opera en el espectador el trabajo de reconfiguración que hace que se tambaleen su expectativa y su horizonte". "Sólo en la medida en que puede refigurar el "mundo" de partida, la obra se revela capaz de un mundo". (pag 160).
"Si el arte no tuviera, a pesar de su retirada de lo cotidiano (debido a su naturaleza de signo), la capacidad de irrumpir entre nosotros en el seno de nuestro "mundo", sería totalmente inocente" (pag. 160).

Ricoeur en estos párrafos está señalando el sentido fuerte del término "mundo" y lo aplica al arte, matizando que la peculiaridad de las obras para constituirse como "mundos" estriba en su capacidad para retirarse de lo cotidiano y volver después al ámbito de sentido que ha forzado su retirada (el mundo de referencia) para reconfigurarlo.
Luego hace una sorprendente revelación indicando que (para él) la capacidad de alejamiento (y envolvimiento) de una obra depende del distanciamiento, en su ejecución, de la modalidad representativa. Dice, "la función representativa del arte pictórico impidió que la función expresiva se desplegara plenamente, que la obra se constituyera en un mundo que pudiera competir con lo real.

*

Hace algún tiempo, en una sesión crítica de nuestro curso obligatorio de dibujo, alguien hizo notar que, entre los dibujos, había algunos que resultaban muy ajenos, como si rechazaran o frenaran en la distancia a los contempladores, mientras que otros, al contrario, atraían, envolvían, invitaban a ser recorridos, a ser vividos como una atmósfera circundante. En general los participantes en la sesión encontraron acertada la observación, aunque nadie pudo aclarar de qué naturaleza era el alejamiento y el envolvimiento implicados. Sin embargo sí se señaló que los dibujos que rechazaban eran grafismos perfilados, limpios, con pretensión representativa (ajustados a reglas perspectivas), mientras que los dibujos que "absorbían" eran grafismos borrosos, ambiguos con voluntad no representativa.
La sesión no dio más de sí, aunque quedó flotando en el ambiente la duda de si esta cualidad (envolvimiento/rechazo) era pertinente para diferenciar productos gráficos y, una vez definida, sí podría resultar operativa para la arquitectura.

*

La arquitectura no puede dejar de envolver, sea cual sea su cualificación artística. Además no está clara su modalidad representativa. Y sin embargo, hay edificios que facilitan y otros que dificultan "el movimiento" (la instalación de los usuarios) en su interior. La arquitectura siempre es un "mundo". Pero hay diferencias entre unas y otras en el grado de reconfiguración de las expectativas que pueden llegar a modificar.

En un curso de doctorado, un tesinando contaba que, en sus diversas visitas a obras de L. Kanh, había constatado que los ámbitos edificados poseían cualidades espaciales peculiares ya que había lugares en los que resultaba placentero pararse, mientras que en otros era imposible encontrar el sosiego necesario para apagar una especial agitación. Luego, generalizando esta observación, aventuraba que esta peculiaridad la había notificado desde siempre en todos los edificios que, ya como arquitecto, había ido conociendo.
También manifestó que no podía argumentar con claridad el acontecimiento, aunque lo había sentido y lo reconocía con intensidad. Dijo que quizás estuviera frente a alguna observación importante, todavía difusa pero prometedora, en su trabajo de experimentación de los lugares configurados por la arquitectura.

Alguien de entre los participantes recordó el relato de Italo Calvino titulado "Un rey escucha" en "Bajo el Sol Jaguar" (Tusques, Barcelona 1989), en el que un rey, que puede estar ciego y que siempre está quieto, vive su entorno y su ambiente desde su ubicación puntual, con una precisión sorprendente. Atendiendo los sonidos directos, el silencio, los ecos, las brisas y la temperatura, descifra todo lo que pasa a su alrededor, vinculando sus percepciones a una especie de mapa mental orientado y significado por zonas y direcciones.
El interviniente planteaba que este rey está situado en medio de su "mundo", rodeado de recintos edificados que habían llegado a hacerse invisibles, conservando su capacidad para enmarcar fenómenos y acontecimientos cotidianos y singulares que producen alteraciones que atraviesan los vacíos modulados por los obstáculos fijos de la construcción. Luego observó que algo parecido a esta vinculación a ciegas es lo que ocurre en la arquitectura que se usa y, quizás, en la arquitectura que se visita (con la que no hay trato de uso), cuando la vista vaga sin sorpresas inquietantes y los otros sentidos toman el control de una situación sin amenazas, reforzada por la emoción.

La tensión atencional entre los contertulios era evidente en estos momentos, aunque se sospechaba que las dos intervenciones podían no ser confluyentes en un mismo ámbito de significación.

*

En nuestra lengua, mundo significa el conjunto de todo lo creado, la tierra que habitamos, la sociedad humana, etc. Mundo es una noción contextual que abarca lo real, lo genérico externo, lo preexistente:

En la tradición reflexiva, mundo (cosmos) designa una cierta totalidad genérica, tratada de distintas maneras en las diversas situaciones elaborativas históricas, aunque las enciclopedias filosóficas sólo recojan con profusión la evolución y empleo de las llamadas "concepciones del mundo", en las que el mundo genérico aparece caracterizado como componente de la experiencia humana, en cuanto que referente notificado, en el arranque de cualquier elaboración reflexiva. En estos trabajos se señala la tradición que arranca de Dilthey aunque sus fuentes remitan a autores anteriores.

A nosotros aquí sólo nos interesa indicar algunos hitos de esta evolución ya que buscamos acotaciones que nos permitan referenciar la experiencia "mundana" en relación con la actividad artística y su recepción comparativa y reactiva.

Comenzamos por notificar que Kant (1724-1804) usa "mundo" para designar la suma total de todas las apariencias y la totalidad de su síntesis, remarcando que la idea de "mundo" no es una idea constitutiva (como los conceptos del entendimiento), sino regulativa, ya que todo hablar acerca de los contenidos del mundo presupone un ámbito de sentido prefijado (una idea del mundo).

Dilthey (1833-1911) es señalado como el autor que elaboró una teoría eficiente de las concepciones del mundo iniciadora de toda una serie de matizaciones pertinentes en la llamada perifilosofía, en la propia filosofía, la antropología, la sociología del conocimiento y en la psicología.
Dilthey es el descubridor de la vida, en la que se basa para construir su método. En "Teoría de las concepciones del mundo" (Ed. R. de Occidente, Madrid, 1974) plantea que todo hombre histórico posee una Weltanschaung, una idea o concepción del "mundo" que no es primariamente una construcción mental.
La concepción del mundo, sostiene, es anterior a cualquier elaboración, que siempre tiene como supuesto general la realidad de la vida misma. Dice: "la última raíz de la concepción del mundo es la vida". "Y la vida sólo puede entenderse desde sí misma, situada y confrontada en la envoltura preexistente del mundo que la condiciona".

Con este presupuesto se ocupa luego de desarrollar cómo esa preexistencia se articula poco a poco (genéticamente) en una progresiva serie de elaboraciones comprensivas que, ya como concepciones del mundo propiamente dichas, intentan dar respuesta al misterio de la vida, proporcionando una imagen estable y un sentido a cada situación vital.
Dice "Esta es la estructura de la visión del mundo: Lo que está encerrado en el enigma de la vida, confuso, como una maraña de cuestiones se organiza en una conexión consciente y necesaria de problemas y soluciones; este progreso se realiza en etapas determinadas por leyes internas: De aquí se sigue que toda idea del mundo tiene una evolución que va concretando sus propios contenidos que, con el tiempo, adquieren duración solidez y potencia.
La visión (o comprensión) del mundo en Dilthey, sin dejar de ser un estado básico, va adquiriendo la consistencia de una estructura (que se puede reducir tipológicamente) histórica.
En Dilthey toda idea del mundo, cuya raíz es, no se olvide, la vida misma como enigma y problematicidad, tiene una evolución interna y sólo se realiza en ese proceso evolutivo; dicho en otros términos, la idea de mundo diltheyana acontece bajo forma histórica.

*

Husserl (1859-1938) recoge el término "mundo" como conjunto de "lo que se da por sentado" (mundo circundante vital) y lo entiende como supuesto que determina los modos como se plantean los problemas de la crítica de la razón en Kant. Entiende que este mundo primario, no tematizado, no es indigno de atención ya que se refiere al conjunto de los fenómenos anónimamente subjetivos.

Llama Lebenswelt al mundo básico de las "experiencias subjetivo-relativas" respecto del que van surgiendo las experiencias utilizables para construir las creencias objetivas.
El Lebenswelt es un hecho, precedente y base de toda ciencia objetiva. Es el conjunto de los horizontes en los que emergen y se construyen los hechos mundanos. El Lebenswelt, como horizonte de hechos, no es comparable al mundo natural (que es uno de sus elementos) y no es dado de una vez para siempre, sino que se desarrolla (acaso históricamenye) con diversas formas y estilos. Sin embargo, el Lebenswelt no es lo que aparece primero en la experiencia natural, por lo que ha de ser reconquistado de tal experiencia, lo mismo que otras interpretaciones, por medio de la reducción fenomenológica. Para Husserl la reducción del Lebenswelt ha de preceder a las demás reducciones fenomenológicas. (Husserl. "Fenomenología transcendental"...)

*

5. Polixeny.- La vasija agujereada de las Danaides. (26-10-01)

Las danaides, las quince hijas de Danaos mataron a sus quince primos con los que habían sido casadas a la fuerza. Por esto fueron condenadas (en Addis) a acarrear agua en una vasija agujereada. Este hecho se convirtió en rito iniciático para los que entraban en el reino de Addis.

La vasija porosa es la imagen del cuerpo como envolvente del alma (el interior) y del mundo, instalados en el eterno flujo del llenado-vaciado. La vasija porosa es la metáfora del límite entre lo interior y todo lo exterior. La norma y la transgresión.
La vasija representa la complusión imposible de contener, envolver, comprender, controlar, interiorizar.

La vasija con límite poroso, (todos los límites son porosos excepto en algunas zonas (a-poras)) caracteriza los dipolos (las dualidades), en los que ambos extremos se interdeterminan. Las redes (deseo de control), frente a las transgresiones (el deseo de control sobre el control de las normas). La normalización es el proceso de interiorización que nunca se colma y que siempre crece indefinidamente. (habría que analizar cómo, ya que la capacidad de la vasija no cambia).

Esta visión bipolar lleva a la analogía de la interioridad-exterioridad.
La exterioridad designa "lo otro", lo extraño, lo inalcanzable, lo raro. La apropiación (interiorización) es siempre de lo otro y representa el ideal occidental de conocimiento hasta la modernidad. En este esquema, la interioridad se ha visto como memoria y proyecto (tiempo), y la exterioridad como espacio, como lo que no se puede memorizar o anticipar. El límite entre los dos polos, que define, tanto el interior como el exterior, no pertenece a ninguno de ellos aunque participa de ambos.

Si la apropiación define la condición moderna, la transgresión de la norma caracteriza la condición postmoderna. Esto quiere decir que estamos interiorizando las transgresiones como componentes de normas más abiertas. Y esto se consigue considerando el límite como mediador de los flujos. La mediación (interface) se convierte en criterio en una civilización que basa sus actividades en codificaciones analógicas y digitales.
Así, el límite (la mediación) se sensibiliza mostrando alteraciones que disuelven el interior y absorben de distintos modos el exterior. El límite se modifica y sus cambios mediatizan los flujos.

Hoy las relaciones interior-exterior cambian. Los interiores son permeables en una total elasticidad del tiempo. Los exteriores son todos interiorizables en parte. Por lo que, tanto el exterior como el interior, resultan indomesticables, desprotegidos.
Los límites, así, se dilatan y contraen.

La fachada es la materialización de los límites y puede considerarse como el reflejo de las alteraciones que se están ocasionando en la relación interior-exterior.
La fachada se transforma en una entidad independiente que es la metonimia de las fronteras de la vasija.

El protagonismo de la fachada ocurre desde los dos sistemas que mediatizan.
Hoy no pueden dejar de verse como interfaces. O transductores, filtros que controlan la relación entre los dos polos que delimitan.

Las fachadas son las fronteras, los lugares metafóricos, los tránsitos entre territorios.
Las fachadas alteran las relaciones entre el interior y el exterior pero, también, los propios exteriores e interiores que se hacen intercambiables, inestables, irrelevantes.
Presionan por la comprensión de los exteriores como interiores facilitando la habilidad atencional extrema. La fachada, en este juego, se transmuta en lugar, en un habitante y en un hábito.

Ya no hay vallas blancas, ni agujeros negros.
La vasija original se identifica con el cuerpo, con el último habitat.

*

La vasija de las danaides es la metonimia de los "mundos" compuestos por la propia vasija, lo exterior, lo interior y el flujo entre ambos, de tal manera que la frontera se reduplica convertida en cáscara reflejada que divide, engloba, se multiplica y se disuelve, transfiriéndose al infinito.

Quizás haya ocurrido que se ha comprendido que lo único manejable es esa costra, mediación, entidad universal, que mantiene un interior polimorfo dispuesto a estructurarse de distintos modos sensibles (compromisos) con la misma capacidad de relación pero con diferentes densidades entitativas.

La cáscara (el lugar de la metáfora) puede disolverse. Pero puede transparentarse o enquistarse, casi a voluntad.

6. W. Dilthey. Teoría de las concepciones del mundo (R. Occidente, 1974).(05-11-01)

Todo hombre histórico tiene una Weltanschauung, una idea o concepción del mundo que no es primariamente una construcción mental.
La última raíz de la concepción del mundo es la vida.
El método para estudiar la vida es descriptivo y comprensivo → El método es la interpretación o hermeneutica.

El uno "mismo" no existe sin ese otro que es el mundo.
La última raíz de la visión del mundo es la vida.

De la reflexión sobre la vida nace la experiencia vital. Los acontecimientos individuales que provocan el haz de impulsos y sentimientos en nosotros, al encontrarse con el mundo circundante y el destino, se reúnen en un saber objetivo y universal.

El yo las personas y las cosas entorno pueden llamarse los factores de la conciencia empírica y ésta consiste en las relaciones mutuas de esos factores.

Entre estas experiencias vitales que fundan la realidad del mundo exterior y mis relaciones con él, las más importantes son las que limitan mi existencia y ejercen sobre ella una presión que no puedo eliminar; las que frenan mis intenciones. La suma de mi saber se basa en estos supuestos fundados en la conciencia empírica.

El centro de todas las incomprensibilidades es la generación, el nacimiento, el desarrollo y la muerte.

Las incomprensibilidades fuerzan a representaciones imaginativas que tienden a hacer comprensibles esos hechos.
Los temples vitales forman el estrato superior del desarrollo de las visiones del mundo.
Luego, a partir de las experiencias vitales, se producen los intentos de solución de los enigmas de la vida.

Precisamente en sus formas superiores se hace especialmente válido un método: la comprensión de un algo dado inconcebible por medio de otro más claro. Lo claro se convierte en medio de intelección o fundamento explicativo de lo inconcebible. La ciencia analiza y, entonces, desarrolla, en las situaciones homogéneas así aisladas sus relaciones generales; la religión, la poesía y la metafísica originaria expresan la significación y el sentido del todo. Aquélla conoce, éstas comprenden. Una interpretación semejante del mundo, que aclara su ser múltiple mediante algo más simple, germina ya en la lengua y se desarrolla en la metáfora como sustitución de una intuición por otra afín, que la hace en algún sentido más evidente.

*

Todas las ideas del mundo, si intentan dar una solución completa al misterio de la vida, implican por lo regular la misma estructura. Esta estructura es siempre una complexión o conexión unitaria, en la cual, sobre la base de una imagen del mundo, se deciden las cuestiones acerca de la significación y el sentido del mundo, y se deducen de esto el ideal, el sumo bien, los principios supremos de la conducta en la vida. Está determinada por la regularidad psíquica, según la cual la aprehensión de la realidad en el curso de la vida es el fundamento para la valoración de las situaciones y objetos según el agrado o desagrado, placer y disgusto, aprobación y desaprobación, y esta estimación de la vida constituye luego, a su vez, el estrato inferior de las determinaciones de la voluntad.

*

La poesía lírica muestra en su forma más sencilla este complejo: una situación, una serie de sentimientos y, con frecuencia, un anhelo, una tendencia, una acción que surgen de ellos. Toda situación vital se desarrolla en un tejido en el que están ligados estructuralmente los mismos modos de relación. Y así las ideas del mundo son también formas regulares en que se expresa esta estructura de la vida psíquica. Su base es siempre una imagen del mundo: nace de nuestro comportamiento apercipiente, tal como transcurre en la evolución regular del conocimiento.

Cuando las percepciones pasan, al punto se reproducen y ordenan en el ámbito de nuestras representaciones, que nos elevan sobre la contingencia de las percepciones; la creciente firmeza y libertad del espíritu en estas etapas, su dominio sobre la realidad, se completa luego en la región de los juicios y conceptos, en la que se comprende de un modo universalmente válido la conexión y la esencia de lo real.

Cuando una idea del mundo llega a su pleno desarrollo, entonces se construye sobre ella otra actitud típica, en una progresión análoga. En el sentimiento de nosotros mismos gozamos el valor de nuestra existencia; atribuimos a los objetos y personas que nos rodean un valor de eficacia, porque elevan y amplían nuestra existencia; ahora bien, determinamos esos valores según las posibilidades de favorecernos y dañarnos contenidas en los objetos; los valoramos, y buscamos para esta valoración una medida incondicionada. Así adquieren las situaciones, personas y cosas una significación en su relación con la totalidad de lo real, y esta misma totalidad adquiere un sentido. Al recorrerse estas etapas del comportamiento sentimental, se forma por decirlo así, un segundo estrato en la estructura de la visión del mundo; la imagen del mundo se convierte en fundamento de la apreciación de la vida y de la comprensión del mundo. Y según las mismas leyes de la vida psíquica surge de la estimación de la vida y de la comprensión del mundo un estado de conciencia superior; los ideales, el sumo bien y los principios supremos, que son los únicos en que adquiere la visión del mundo su energía práctica: por así decirlo, el ápice con que penetra en la vida humana, en el mundo exterior y en las honduras del alma misma. ¡La visión del mundo es ahora formativa, configuradora, reformadora! Y también este estrato más elevado de la idea del mundo se desarrolla a través de diversos grados. De la intención, el anhelo, la tendencia, nacen los fines permanentes que se orientan a la realización

de una idea, la relación entre medios y fines, la selección de los medios y, por último, la agrupación de las finalidades en una ordenación suprema de nuestra conducta práctica: en un plan total de vida, un bien sumo, normas supremas de actuación, un ideal formativo de la vida personal y de la sociedad.

Esta es la estructura de la visión del mundo. Lo que está encerrado en el enigma de la vida, confuso, como una maraña de cuestiones, se eleva aquí a una conexión consciente y necesaria de problemas y soluciones; este progreso se realiza en etapas determinadas por leyes internas; de aquí se sigue que toda idea del mundo tiene una evolución y en ésta alcanza la explicación de lo contenido en ella; así adquiere paulatinamente, en el curso del tiempo, duración, solidez y potencia: es un producto de la historia.

*

La más inmediata consecuencia de esta relación entre "naturaleza" e historia, que antes he apuntado, está para Dilthey en la existencia de una estructura peculiar de las ideas del mundo, que permitirá comprenderlas e incluso reducirlas a una tipología. Pero lo interesante es reparar en que esa estructura es también histórica: toda idea del mundo, cuya raíz es –no se olvide- la vida misma como enigma y problematicidad, tiene una evolución interna, y sólo se realiza en ese proceso evolutivos; dicho en otros términos, la idea del mundo "acontece", existe bajo forma histórica.

*

Las ideas del mundo se desarrollan en distintas condiciones. El clima, las razas, las naciones determinadas por la historia y la formación de los Estados, las delimitaciones, condicionadas temporalmente, según las épocas y edades en que las naciones cooperan, se enlazan con las condiciones especiales que influyen en el origen de la multiplicidad en las visiones del mundo. La vida que surge en tales condiciones especializadas es muy varia, e igualmente lo es él el hombre mismo que aprehende la vida. Y a estas diferencias típicas se añaden las de las individualidades particulares, de su medio y de su modo de vida. Así como la tierra está cubierta de innumerables formas de vivientes, entre las cuales acontece una lucha constante por la existencia y el espacio parta su programación, del mismo modo se desarrollan en el mundo de los hombres las formas de visión del mundo y luchan entre sí por el dominio del alma.

El misterio más profundo de su especificación estriba en la regularidad que la conexión teleológica de la vida psíquica imprime a la estructura particular de las formas de visión del mundo.

En medio de la aparente azarosidad de estas formas existe en cada una de ellas una conexión de finalidad, que brota de la dependencia mutua de las cuestiones inclusas en el enigma vital, en especial de la relación constante entre la imagen del mundo, la valoración de la vida y los fines de la voluntad. Una naturaleza humana común y un orden de individuación está en relaciones vitales fijas con la realidad, ly ésta es siempre y en todas partes la misma; la vida muestra siempre los mismos aspectos.

A esta regularidad de la estructura de la visión del mundo y de su diferenciación en formas particulares se agrega ahora un momento imprevisible: las variaciones de la vida, el cambio de las épocas, las alteraciones de la situación científica, el genio de las naciones y de los individuos; así cambia incesantemente el interés por los problemas, el poder de ciertas ideas que nacen de la vida histórica y la dominan; combinaciones siempre nuevas de experiencias de la vida, temples, ideas, se imponen en las formas de visión del mundo según el lugar histórico que ocupan; son irregulares por sus elementos y por la fuerza y significación de éstos en la totalidad. Sin embargo, por las leyes que rigen su estructura profunda y por su regularidad lógica, no son agregados, sino cuerpos.

Y se advierte además, si se someten estos cuerpos a un proceso de comparación, que se ordenan en grupos entre los cuales existe cierta afinidad. Así como las lenguas, las religiones, los Estados permiten reconocer, mediante el método comparativo, ciertos tipos, líneas evolutivas y reglas de transformación, de igual modo puede mostrarse también lo mismo en las ideas del mundo. Estos tipos cruzan la singularidad condicionada históricamente de las formas particulares. Están siempre condicionados por la peculiaridad de la esfera en que surgen. Pero el querer deducirlos de ella era un grave error del método constructivo. Sólo el método histórico comparativo puede aproximarse a la exposición de dichos tipos, de sus variaciones, evoluciones y cruces. La investigación tiene que mantener, por tanto, frente a sus resultados, permanentemente abierta, toda posibilidad de perfeccionamiento. Toda exposición es sólo provisional. Nunca es más que un instrumento para la visión histórica más profunda. Y siempre se une al método comparativo histórico la preparación del mismo mediante la consideración sistemática y la interpretación de lo histórico desde ella. También esta interpretación psicológica e histórico-sistemática de lo histórico está expuesta a los errores del pensamiento constructivo, que propendería a establecer una relación sencilla en cada esfera de la ordenación, por decirlo así, un afán de cultura que domina en él.

Resumo lo averiguado hasta aquí en un principio capital, que la consideración histórica comparada confirma en todos sus puntos. Las ideas del mundo no son productos del pensamiento. No surgen de la mera voluntad del conocer. La comprensión de la realidad es un momento importante en su formación, pero sólo uno de ellos. Brotan de la conducta vital, de la experiencia de la vida, de la estructura de nuestra totalidad psíquica. La elevación de la vida a la conciencia en el conocimiento de la realidad, la estimación de la vida y la actividad volitiva es el lento y difícil trabajo que ha realizado la humanidad en la evolución de las concepciones de la vida.

Este principio de la teoría de las ideas del mundo recibe su confirmación cuando tenemos a la vista el curso de la historia en su conjunto, y mediante este curso se confirma a la vez una importante consecuencia de nuestro principio, que nos retrotrae al punto de partida del presente estudio. El desarrollo de las visiones del mundo está determinado por la imagen del mundo, de la valoración de la vida, de la orientación de la voluntad, que resulta del mencionado carácter gradual de la evolución psíquica. Tanto la religión como la filosofía buscan firmeza, eficacia, dominio, validez universal. Pero la humanidad no ha avanzado un solo paso por este camino. La lucha de las ideas del mundo entre sí

no ha llegado a una decisión en ningún punto capital. La historia realiza una selección entre ellas, pero sus grandes tipos quedan en pie unos junto a otros, independientes, indemostrables e indestructibles. No pueden deber su origen a ninguna demostración, y ninguna demostración puede disolverlos. Los estadios particulares y las formas especiales de un tipo pueden refutarse, pero su raíz en la vida perdura y sigue actuando y crea siempre nuevas formas.

*

Dilthey afirma la vigencia permanente de las ideas del mundo en cuanto a su función y a su punto de partida real –la vida misma- frente a la caducidad de sus formas transitorias. La "idea del mundo" no es sólo, ni primariamente, asunto intelectual o de conocimiento. Por esto lo meramente intelectual es inoperante frente a ella; ni es su origen ni puede determinar su eliminación. Nótese, sin embargo que al considerar como permanentes las ideas del mundo, las hace Dilthey ultra históricas, lo cual demuestra que su historicismo no es radical, no llega a ser una filosofía.

7. Mundos. Notas (4). (Georg Klein. El País. 24.11.01). (26-11-01)

Existen religiones que explican todo el mundo desde un texto. Y la literatura se sitúa en una relación de tensión y cercanía con ellas. Al igual que un sectario dice: "sólo necesito el Corán, porque me responde a todo lo relacionado con la vida", también una novela viene a decir "Entra en mí, que yo contengo el mundo entero".
Por esto es atrayente inventarse una religión textual.

*

La relación entre el exterior y el interior de las personas se vé observando sus actos comunes y sus vicios. Las drogas inventadas son estimulantes imaginarios.

*

Una buena novela es total. Es un mundo. La novela activa el entorno todo donde es posible el relato al que se asiste. El fenómeno es inevitable desde la lectura y también desde la escritura. Sin embargo, hay novelas que inducen un mundo abierto y otras que despliegan mundos ineludibles, acaso angustiosamente determinados. Los casos límite están en Kafka: El proceso, El Castillo, La Metamorfosis, son obras de las que no se puede salir. Engloban delimitan y encierran al lector, que discurre entre sus descripciones y argumentos sin posibilidad de ningún descuido, incluida la dinamicidad narrativa, también envolvente, del autor. Experimento milagroso de la entidad inevitable de los mundos cuando la obra tiene la narratividad y el ritmo requeridos.

*

Las drogas como invento del vicio, y el vicio como desvelamiento de la exteriorización preservada (ocultada) son un enorme hallazgo para la reflexión sobre el tonel de las Danaides como metáfora del límite (del ser en el límite).

El vicio es una transgresión repetida (habituada) de la cotidianidad, gracias al consumo de sustancias que alteran el normal ejercicio del autocontrol, por desinhibición, por sobreexcitación de la fantasía imaginaria, o por la alteración de los códigos perceptivos. En todos los casos la alteración se produce en el continente que separa lo narrativo-verosímil-codificable, de lo inefable-inverosímil (la interioridad de la exterioridad).

8. Mundos. Notas (5). M. Heidegger "El ser y el tiempo" (FCE, 1971). (26-11-01)

La pregunta por el ser. Analítica existenciaria con una dimensión ontológica.
Dasein es ontico, que se presenta ontológicamente. Desein. Ser-ahí, existencia, estar.... En la comprensión ontológica del dasein se abre la comprensión del ser.

Evita pensar el ser en general, o con ideas preexistentes que lo "recubren"....
Usa la fenomenología, que permite descubrir el ser de los entes.
Fenomenología como puesta en marcha de la ontología (Fenomenología hermeneutica).
La verdad fenomenológica equivale a la apertura del ser (verdad transcendental).
El desein es su propia posibilidad, su propio ser. La naturaleza del dasein es aprehendida mediante los existenciarios.
El desein es un existente, una realidad en cuyo ser le va su ser.

La estructura fundamental de la analítica existenciaaria del dasein es el "ser en el mundo".
El estar en el mundo es un modo de ser.
Por eso no hay un sujeto en un mundo (realismo) ni un mundo en un sujeto (idealismo).
El mundo no es un conjunto de cosas. Mundo designa la noción ontológico existenciaria de la mundanidad.
El mundo inmediato del dasein es el "mundo circundante" (Unwelt) pero ese mundo no es una rex extensa.
Estar presente y estar a mano es la circunmundanidad.
El estar a mano es lo característico del utensilio que es el hacer mismo. La empleabilidad del utensilio es una determinación ontológica.

El espacio no es una rex extensa, sino una especie de orientación-en que envuelve el acercamiento o el alejamiento. Extensión es el acercarse y el alejarse.

Desein. "Yo mismo" pero yo soy en la medida en que "soy con".
En el fundamental ser-con del Dasein en cuanto está en el mundo, aparece el modo fundamental del Dasein como preocupación. El Dasein puede tratar de despreocuparse: es lo que sucede en la experiencia cotidiana donde predomina el "se" (se ve, se dice).
El dasein despreocupado, caído, distraído por las habladurías, parece llevar a la crítica de la existencia cotidiana. La caída del dasein es una de sus caras ontológicas.

Las formas básicas de la estructura del dasein son: la disposición (el encontrarse en), el comprender y el hablar. Que tienen dos aspectos –la autenticidad (recobramiento) y la inautenticidad, o caída (distracción).
Ambos son existenciarios constitutivos.
Estar en el mundo es siempre estar caído, ya que estar en el mundo es haber sido arrojado.
El Dasein se levanta por la angustia.
Al comprenderse, el dasein se descubre como "cuidado por" y como angustia.
La nada es aquello de que el Dasein se ve surgir y en que pude hundirse.

Las formas básicas de la estructura del dasein son encontrarse en, comprender y hablar.
El encontrarse en es el hecho de estar ahí arrojado y teniendo que habérselas con la propia existencia en cuanto estar en el mundo.
El comprender es el constituirse comprensivamente, el poder ser. Comprender está estrechamente relacionado con el proyectar (el ser como proyecto de su propia posibilidad de ser).
El hablar es una de las posibilidades fundamentales de estar en el mundo.

Estas unidades se organizan en la unidad del cuidado.
El cuidado constituye el pre-ser-se, anticiparse a sí mismo.
El ser del Dasein puede definirse como pre-ser-se-ya-en (el mundo) como ser-cabe (cara a los entes que hacen frente dentro del mundo).

La muerte es posibilidad de pre-ser-se.
La muerte puede afrontarse auténtica o inauténticamente.
Lo mismo pasa con el llamado (la conciencia).
El dasein se llama a sí mismo en la conciencia moral.
El sentido ontológico del cuidado es la temporalidad.
La temporalidad del Dasein es una temporalidad originaria en el sentido de ser la temporalización del Dasein en cuanto preocupado por su propia posibilidad de ser como estar-en-el-mundo.
Cada elemento del desein tiene su modo de temporalización.
Las dimensiones de la temporalidad son éxtasis.
La temporalización del dasein es el propio ser del desein en su irle-su-ser-en-su ser.
El Dasein se temporaliza como anticipación de sí mismo; de ahí el primado del futuro.
La anticipación (proyecto) tiene lugar como pre-ser-se en el pasado.
Si auténtica, la temporalización del Dasein es historia.

*

El último Heidegger. Lenguaje poético. El aparecer del ser como llamando o significando.
El pensamiento indica caminos.

El ser se convierte en una casa donde puede habitar el hombre que, en vez de forzar el ser, lo deja ser.
El ser puede aparecer u ocultarse, pero en ningún caso es apariencia sino presencia.
El ser es una especie de luz alojada en el lenguaje (poético, creador).
El ser es una especie de gracia.

Cabe decir que el ser no es el tiempo, sino el lenguaje sin forzamientos (no el científico), el lenguaje poético, conmemorativo.
Pensar el ser es conmemorarlo
Al ser se accede habitándolo.

*

Aquí el mundo es lo que ocurre cuando se habita.

*

El ser es el habitar de los entes. Habitar en la tierra es un modo de seguir el ser.
El ser reúne en verdad y en libertad.
El ser es lo que hace que se pueda hablar de las cosas.
El ser es un misterio porque no es comprensible a base de ninguno de los entes.
El ser es la realidad misma en cuanto ser.
El ser son los entes mismos en cuanto presentes.

9. Mundos. Notas (6). (El País 24.11.01). (26-11-01)

Rafael Conte. "Los malos principios de Flaubert"

"El realismo (logro indiscutible de Flaubert) es la concepción general de un mundo en el que lo cotidiano es un componente que acaba integrándose literalmente en la búsqueda de un estilo total"

Toda la obra de Flaubert es una especie de sueño, una ensoñación de raíces normativas que no dudó en corregir con la ironía y la búsqueda de lo grotesco.
Todos los componentes literarios de Flaubert nacieron en él en su niñez, desde que, a sus seis años, pudo contemplar, en los patios de su residencia familiar (el Hospital que su padre dirigía), el espectáculo terrible de los cadáveres para diseccionar o el grupo delirante de algunos alienados, que constituyeron para él sus primeras visiones del mundo.

*

En estos párrafos parece que se quiere decir que la fuerza literaria de Flaubert estaba en su incansable y obsesivo trabajo estilístico, a partir de una inclinación ensoñadora encuadrada en un cosmos bordeado por la muerte y la alineación (la locura), que son los límites de cualquier mundo describible.

La muerte y la alienación conforman un mundo que luego se rellena de aconteceres, deseos y sueños, que no podrán por menos que doblegarse a la liberalidad tensada de la narración en el formato de la novela.

10. Mundos. Notas (7). (27-11-01)

Mundo

♦1.-Definiciones generales (η.m) Etim_ lat mundus, el mundo, el universo, correspondiente al griego kósmos, orden (del universo).

A veces, sinónimo de universo, es decir, del conjunto de realidades materiales dadas en el espacio; conjunto de todo lo que existe. En sentido restringido: la Tierra el globo terrestre.

♦2.-Definiciones particulares de filósofos

EPICURO

Un mundo es una parte limitada del cielo que comprende los astros, la Tierra y todos los fenómenos celestes. Está separado del infinito y en su extremo puede tener un movimiento rotatorio o estarse quieto, y su perímetro puede ser redondo, triangular o de cualquier otra configuración. (Carta a Pitocles) s88, en Epicuro, Obras, ed. Tecnos, Madrid, 1994, P 40)

HUSSERL

El mundo es el conjunto total de los objetos de la experiencia y del conocimiento empírico posible, de los objetos que sobre la base de experiencias actuales son conocibles en un pensar teomético justo (ideas relativas a una fenomenológica secc 1º cap. 1 s 1, ed. FCE, Madrid, 1985, p 180.

UNAMUNO

El mundo es para la conciencia (Del sentimiento trágico de la vida, 1, en Obras completas, vol. VII, ed. Escélicer, Madrid, 1966 p. 116).

Hay un mundo, el mundo sensible, que es hijo del hambre, y hay otro mundo, el ideal, que es hijo del amor (Del sentimiento trágico de la vida II, en Obras completas, vol. VII, ed. Escélicer, Madrid, 1966, p. 124).

WITTGENSTEIN

1.- El mundo es todo lo que es el caso

El mundo es la totalidad de los hechos, no de las cosas (Tractatus logico philosophicus. SS1 y 1.1 ed. Alianza, Madrid, 1987 p 15).

ZUBIRI

Mundo no es la simple totalidad de cosas reales (eso también lo es el cosmos), sino la totalidad de las cosas reales por razón de su carácter de realidad, esto es, en cuanto reales, la respectividad como modo o carácter de realidad (sobre la esencia, parte 3ª artículo 3.1,3, ed. Alianza, Madrid, 1985 p 427)

Veáse DINAMISMO p. 104.

♦3. Expresiones y términos relacionados o derivados

Mundo interior,
Mundo exterior
Datos y fenómenos de la conciencia (mundo interior), por oposición a los objetos sensibles (mundo exterior).

11. Mundos. Notas (8). (27-11-01)

Antropología cultural.
Concepción del mundo hace referencia al conjunto de ideas que tienen que poseer los individuos pertenecientes a grupos en el interior de culturas.

Si concepción del mundo, acentúa el aspecto congnitivo de las ideas, creencias y actitudes, no puede separarse de los aspectos normativos y afectivos profesados. Por tanto, tiende a confundirse con conceptos como ethos, mentalidad, carácter nacional e, incluso, cultura.

Redfield (1941) (The folk culture of Yucatan) fundía concepciones del mundo con tradiciones "grande" y "pequeña".

Fax diferencia concepciones del mundo y relaciones sociales, porque la percepción de las relaciones entra en la aprehensión mental de la realidad.

Redfield. El yo es el eje de la concepción del mundo, que es la visión que un hombre tiene de sí mismo en relación a todo lo que le rodea en una sociedad determinada.
Redfield modelizó las concepciones del mundo en un esquema de conjuntos y orientaciones.
Los componentes:

a) Un yo compartido
b) Una naturaleza humana para lo no humano
c) Varias categorías de lo humano.
d) La entidad naturaleza y la entidad palabra de Dios

Las atenciones:

a) orientación del yo en el tiempo y el espacio
b) orientación en las crisis vitales

La concepción del mundo puede considerarse como una actitud característica de intención o de obligación con respecto a lo que se confronta, sea naturaleza humana, sea naturaleza-Dios.

Mendelson (a partir de Dukheim y Mauss) propone utilizar la religión como estructura destacada en los estudios sobre la concepción del mundo, ya que las religiones proponen nombres y funciones a los fenómenos para que el mundo pueda ser manejado socialmente.
Entendió que la "iniciación" suponía una cierta aclaración fenoménica y la conquista de diversos niveles de conciencia y propuso el estudio de las instituciones de iniciación en diversas sociedades.

Proponía que las concepciones del mundo se describieran según tres ámbitos.
1.- Sistemas cognitivos
2.- Sistemas de actitudes frente a entidades diversas
3.- Sistemas de acciones socializadas

*

En la antropología, las concepciones del mundo se reducen a esquemas que permiten la descripción diferencial de comunidades, intentando un entendimiento extensivo de su modo de habitar la tierra.

Desde este punto de vista, el mundo concebido es la envolvente socializada (compartida) que marca límites, obligaciones rituales, transgresiones castigables, etc en el seno de uno o varios relatos genéticos y de destino colectivo.

Las religiones son relatos limítrofes. Los héroes son paradigmas límites de acción transgresora......etc.

Las concepciones del mundo son polimórficas ya que se hacen presentes peculiarmente como horizonte de cualquier dinámica situacional, ritualizada o por titualizar.
Desde cada dinámica la concepción del mundo adquiere una distinta narrabilidad.
(Ver E. Morin:"El hombre y la Muerte").

12. Mundos. Notas (9). (28-11-01)

En la literatura, la envolvencia "mundana" de una obra parece familiar. Es cierto carácter que te atrapa en el interior de la propuesta. Porque te aisla de lo demás, como la ensoñación, involucrándote pasionalmente en el ámbito del texto, o porque problematiza lo demás pegando esa demasía irremediablemente al texto.
La novela (narración) es capaz de atrapar hasta la angustia (p. ej., Kafka).
La poesía también atrapa, con un cierto desasosiego, en la dinámica inesperada del juego de palabras y ritmos. En la novela el autor se oculta. En la poesía, el vientre del autor resplandece como único lugar de encuentro.

¿Y en la pintura?
La pintura ha buscado la fascinación fotográfica. La admiración reproductiva, la pérdida atencional en el detalle. La historia adjunta inevitable de cada pintura (su título y su temática) son sólo justificación de posibilidad, habilitación social y, quizás, truco para poner en suerte la fascinación del detalle que, en su milagro de minuciosidad, atrapa la atención hasta que toda la conciencia divaga entregada, envuelta por el simulacro reforzado del mundo convencionalizado presente en su cáscara reconocible.

La pintura se hace presente como "mundo" cuando el detalle fascina, en la certeza de que la totalidad del cuadro es eso, una totalidad narrable en la que el detalle es una parte.
La mundanidad o envolvencia de la pintura depende entonces de la entidad cósmica de todo el encuadre pintado. De la evidencia o conciencia esclarecida del encuadre como cuadro.
Un mundo pictórico es, sin más, un encuadre con entidad de obra, un encuadre cerrado como obra cerrada, como obra autónoma.

Esta peculiaridad se hace más patente en la pintura no representativa que en la pintura descriptiva ya que, en esta, una vez que la fascinación del detalle opera, la totalización se retrae.
El encuadramiento se "ve" cuando no se puede ver bien el detalle.
Ésta puede ser la clave de la reflexión en los modos de mirar.

¿Y en la arquitectura?
Como totalidad, la ciudad es el propio mundo preexistente, lleno de cosas ubicadas. La ciudad es el mundo en cuanto colección de cosas históricas. La ciudad es un contexto (urdimbre) de artefactos. Umwelt, Lebenswelt.
Esta es la primera dimensión atencional de la arquitectura. Arquitectura como artificio que, con el cielo, y lo meteorológico, envuelve al viandante (al paseante peripatético).
En ese contexto se distinguen singularidades (Nouvelle-Boudrillard) que se destacan, como los detalles de un cuadro, de su entorno encuadrable (paisaje).

Más cerca, un edificio es un cartel (un cuadro) si se mira como tal. La fachada es un cartel (como una pintura con o sin ojos).
Luego se entra en los edificios, que están gritando su interioridad. Un edificio es una escultura que aloja un interior significativo. La significatividad de los interiores arquitectónicos son los usos sociales previstos (y los posibles?). Puede ser que la interioridad inevitable en la arquitectura sea un encuadre, el límite de un mundo encuadrado (o sin encuadrar).

Quizás entender la arquitectura como un mundo suponga enfocarla como un marco cualificado (un interior envolvente por sí mismo) que estimula o no la acción, la narratividad o el éxtasis (ciertas actitudes axiológicamente consideradas).

Resulta difícil acercar la arquitectura a la envolvencia mundana con intenciones evaluativas.

13. Mundos. Notas (10). (28-11-01)

La arquitectura puede entenderse, como la geografía para la novela, como el ámbito que hace posible ciertos comportamientos.

Si cada modo de narración tiene su ámbito espacial, y cada territorio su posibilidad narrativa, si narración equivale a descripción de comportamiento, narración es uso y arquitectura es contexto (ámbito de la narración).

En este caso, son las narraciones las que conforman el lugar. Por tanto, la arquitectura sólo será mundo como encuadre radical de los comportamientos narrativos a ser albergados.

14. Mundos. Notas (11). (28-11-01)
Marc Auge. "La guerra de los sueños"

Establece una relación entre:
-El imaginario individual IMI
-El imaginario colectivo IMC
-El ficcionario CF

La afirmación de la identidad y la cultura son constructos (ficciones) verosímiles. Narraciones.
Las imágenes son gérmenes representacionales. Son representaciones o figuraciones.

El imaginario y memoria colectiva constituyen una totalidad simbólica por referencia a la cual se define y reproduce el universo imaginario del grupo.
El imaginario colectivo da forma a los mundos imaginarios. El IMI enriquece el IMC. El CF rellena el contenido de las condiciones imaginarias. La fuerza del CF está en la experiencia de la muerte (la transgresión) como fuente de toda narración.

*

Hay que diferenciar entre narración y descripción, entre figuración y representación, entre representantismo y representación.

*

Las imágenes de la muerte (patética) son fuentes de relatos.
Las imágenes tienen naturaleza esencialmente narrativa.
¿Hay imágenes irrelatables?
Detrás de los relatos hay imágenes.
Los grandes relatos son los marcos mundanos (la religión, la novela, los mitos religiosos....).
Todo proceso de ficción es un juego de libre asociación (verosímil) de las representaciones del imaginario (colectivo e individual).

Cuando se puede prescindir del autor en la recepción de un relato o de una figuración, éstas (las representaciones) conquistan mágicamente la escena como simulacro del mundo.

En Auger, el mundo es el magma simbólico en que se asienta toda posible representación encuadrada por los imaginarios, que son los que posibilitan y limitan la simbolización.

15. Mundos. Notas (12). (30-11-01)

Weltanschaung. Morales. (Arquitectónica).

Morales señala a Dilthey como el innovador a la hora de entender la historia como concausalidad.
En Dilthey los hechos históricos son el resultado de la confluencia de muchos factores diversos que se refuerzan (como la actividad cortical).
Además, las actividades sociales forman parte constituyente de la concepción del mundo, que es un estado evolutivo que equilibra la vida en cada situación psíquica y disciplinar.

En la historia del arte post diltheyana aparecen tres conceptos teórico-críticos (diferenciadores) imbricados. Son el Einfuhlung, la Weltanschaung y la Kunstwollen, que permiten diferenciar las sucesivas teorías historiográficas relacionadas con dichos conceptos.

Einfuhlung es empatía, proyección sentimental (Fechner).
Desde este punto de vista, la empatía se considera como el esquema psicológico de la creación artística según el cual lo esencial de la obra no es el motivo o el tema, sino el propio artista y su vida espiritual, su expresión mediante la proyección sobre las formas del mundo. El arte es expresión "hacia y en el mundo".

Einfuhlung, presupone un entorno que se hace presente, que se sufre.
(Worringer copia a Riegl).
Worringer (Abstracción, einfuhlung)

El estilo es visto como encadenamiento entre cosmovisión-/(Weltanschaung) –psiquismo (einfuhlung) y voluntad de forma / (Kunstwollen).

Zestgeist (el espíritu de la época).
Worringer –El sentimiento vital es el estado psíquico en que la humanidad se encuentra en cada caso frente al cosmos, frente a los fenómenos del mundo exterior.

Cosmovisión – Situación genérica.
Einfuhlung – Reacción pasivo / activa a la situación genérica
Kunstwollen – Actitud reactiva frente a la situación genérica.
Zestgeist.- Modo de afrontar el mundo (genérico).

Para Worringer cosmovisión es religión y modula una pasión y una voluntad específicas. Visiones inmanentes → sin culpa (representación?). Visiones transcendentes → culpa. Nitidez (abstracción)

Fiedler. El formalismo hace ver la obra en el contexto del "mundo" como algo que se ha formado.

Wolfflin es formalista.
-lo pictórico – lo invisible, lo confuso, lo asombroso.
-lo plástico - cerrado, claro, táctil.

El estilo se compone de rasgos, entre ellos los de la época.
Los artistas reciben un concepto de representación que se impone a la visión directa. De ese concepto (ritual, forma de hacer-cosignar) deriva el aspecto formal de la obra.
-De lo lineal a lo pictórico.
-De lo superficial a lo profundo y de lo programado a lo superficial.
-De lo cerrado a lo abierto.
-De lo distribuido a lo encuadrado.
-De la claridad absoluta a la penumbra.

Las visiones vitalistas se desarrollan incrustadas en la comprensión del mundo al modo de Dilthey. (Focillon.- La vida es forma) (Dvorak, Croce, Seldmayr, etc).
Las formas, en sus diversos estados, no están suspendidas; se comprenden con la vida de la que proceden, introduciendo en el espacio ciertos movimientos del espíritu.

Riegl.- La voluntad artística es una fuerza que manifiesta el espíritu de una época.
La voluntad evoluciona de lo táctil a lo óptico.

Warburg. El arte como componente de las épocas. El arte puede ir contra el Zestgeist y la Weltanschaung de una época.

Gombrich.- Arte como contexto activo que refuerza el sentido del arte.

16. Mundos. Notas (13). La arquitectura como envolvente. (03-12-01)

La arquitectura siempre es un envoltorio, algo que circunda. Por eso no resulta fácil de vincular con la "mundanidad" que propone Ricoeur para reconocer la capacidad conmovedora de las obras de arte.
¿Cómo envuelve la arquitectura?
J.M. Morales (Arquitectónica) recuerda que si la arquitectura se vive en su usualidad, desaparece, ya que los hábitos hacen olvidar el marco.

Puesto que el hombre dispone los marcos para que las cosas se le revelen (se le opongan) debe de crear encuadres arquitectónicos para poder aparecer él mismo en su mundo. Estar situado y des-tinado en un encuadre es quedar comprendido. Guardar corresponde a ver.
El yo es un dentro.
La arquitectura y el vestido nos dan cabida.

Estar situado y destinado dentro de límites es quedar comprendido. Recintos, lo sucinto, el reducto
Paraíso es lugar guardando, recinto. Guardar corresponde a ver (regarder)
Resguardo amparo y protección
El cobijo es una manifestación de la necesidad restauradora de nuestro ser (apartamiento, distancia)
Retraerse – reflexionar

El hombre avizor es un hombre alzado. Lo erguido separa del suelo
Edificar lleva la idea de hacer algo elevado.
Construir, acumular, apilar, apilamiento, crear, hacer elevarse
Alzado, lo erguido
Contener, elevar, distribuir, cargar
La seguridad del hombre radica en la necesidad de crearse cubiertas. Pero éstas han de asegurarse, manteniéndolas estables.
Construir es colocar cubiertas en el espacio establemente.
La física y la geometría no han sido aplicadas en la arquitectura sino que ambas disciplinas surgieron al efectuar el trato con la materia y las extensiones en quehaceres de índole arquitectónico.

Casa: campo de trato con lo habitual
Los hábitos laborales.
Familia – familias, servidor doméstico
El amparo y protección que encontramos en la vivienda originan nuestros hábitos de lo consabido y lo requerido (ver Berger)
Domesticar usos habitualizados
Muebles – acción, estar
El mueble ampara en cuanto separa al hombre de la tierra
Silla, sede, asiento.

Tenemos acceso al mundo mediante la técnica.
Poien, el hacer de calidad.
Sabemos que el hacer arquitectónico (proyectar, construir) no se basa en la representación de imágenes percibidas ni en la abstracción de aspectos pertenecientes a las imágenes que nos formamos de lo representable.
Arquitectura y música son artes no representativas.
Heidegger sostiene que un templo griego no representa nada.
La representatividad arquitectónica es una peculiar muestra de su disposición
La condición representativa que atribuimos a la arquitectura vincula este arte al teatro, porque origina el escenario en el que... La arquitectura se hace representativa en su ser aquello a que se encuentra destinada. Todo aquello que adquiere el sentido de la mediación es representativo.
Si pensar supone detenerse, esta detención es de índole activadora.

Rafael Argullol (el País, 1-XII-01) recuerda que Valery explica la música y la arquitectura como las dos artes que se dejan habitar (habituar...) (en "Eupalinos o el arquitecto"). Luego, contrapone esta indicación con la obra de Speer, de la que dice que nació como búsqueda de lo inhabitable (Memorias)

Valery. Arquitectura y música (artes no representativas, artes de la frontera), se dejan habitar, siendo templos del espacio y del tiempo (¿)
La responsabilidad del arquitecto es saber que la construcción es necesaria para toda concepción teórica.
Argullol confronta a Speer, del que dice que buscó con desesperación lo inhabitable, a través de la escenografía o piel urbana del Reich.

*

Juan Gelman (El País, 2-XII, 01)
Dice que el exilio produce una profunda sensación de desamparo, de vivir a la intemperie. De falta de alojamiento

*

J. Berger indica en uno de sus escritos, que el inmigrante, en el lugar ajeno, sólo encuentra refugio en sus hábitos, en sus ceremoniales.
Esto puede llevar a pensar que entre la arquitectura y la persona están los hábitos, que son el primer recubrimiento.

La arquitectura es el envoltorio de los hábitos, que son el envoltorio de la persona.

*

La conjetura o relato comportamental, previo al proyecto, es la envoltura a ser alojada en cualquier propuesta anticipada.

*

Bollnow (Hombre y espacio) indicaba que el hombre se siente alojado cuando pierde cuidado, cuando se entrega al descuido en paz, haciendo del descuido (la paz) el primer envoltorio mediador de la arquitectura como mundo.

*

Es posible que todas y cada una de las artes, para poder ser "habitadas", requieran de la envolvencia previa de rituales adecuados. La diferencia entre unas y otras obras estará en que la ritualidad envolvente, "ad hoc" para el alojamiento, resultará más o menos fácil dependiendo de la concordancia de rasgos formales e imaginarios (colectivos) en cada situación.

17. Mundos. Notas (14). (04-12-01)
La escuela de Viena (Burchkhardt./ Wolfflin./ Gombrich./ Riegl./ Schlosser)

Burckhardt. (1818-1897) (Consideraciones sobre la historia universal)
En todos los casos se parte de una descripción histórica (modélica) del mundo como concepción para poder relacionar el arte con ella.

Historia sistemática del arte.
Zeitgeist o cultura de la época como punto de vista para la comprensión del arte.
El espíritu de la época como marco de comprensión.
Historia del arte como historia del espíritu (M. Dvorak (1874-1923)

Riegl aporta el concepto de voluntad artística (Kunstwollen) que se constituye a partir de:
-Las relaciones socioculturales como sustento de la creación artística.
-La visión del mundo que condicionan las formas artísticas y sus cambios.
-Las visiones del mundo que condicionan los modos de expresión de los períodos.
-El entendimiento filológico de las obras.
-El impulso artístico no previene de la técnica sino, más bien, de una decidida volición artística.

Buscan la historia de la forma y de sus cambios.
La voluntad artística no se fundamenta en ciertas mentalidades, sino en la fuerza profunda de la realidad cultural humana.
Paso de percepción táctil a la percepción óptica.

Aby Warburg (1866-1929)
(Instituto Warburg)
El arte es clave para entender los rasgos fundamentales de una época.
(Schmarsow influye en él)
(estudios sobre Btticeli)
Pathos-patético-apasionada expresión, gesto.
Analiza la importancia del cliente.
Método iconológico de análisis (interpretación Diltheyana – Reconstruir el medio y acercarse a la mentalidad de los productores de las obras. Así se llega al significado.

Carlyle. Es la facultad imaginativa la que reina en nosotros.

Warburg ("Mnemosyne" –1929 inacabada) (analogía con Jung)
Se opone a las ideas claves de la escuela de Viena, Zestgeist y Welanschaung)
Para Warburg en cada época hay más de una tendencia y muchos artistas se oponen al espíritu de su tiempo (Rembrand)

El Instituto Warburg (1917-1920 refundación)
Panofsky, Saxl, Wittkower, Seznec, Gombrich.
El núcleo inicial del instituto eran, Cassirer, Pauli, Panofsky, Reimhardt, Salomón y Ritter.
En 1944 el instituto se incorpora a la Universidad de Londres.
Saxl (1890-1948) – 1940 "Los dioses de la antigüedad".
*
Bialostocki. Formas iconográficas, formas de representación.
Habla de inercia de los tipos iconográficos.
Algunas imágenes son temas de encuadre, marcos de alta significaciónn

Wittkower (1901-1960)- "La arquitectura en la edad del humanismo", 1962.
M. Schiapiro -"Style", 1953.

Panofsky (1892-1968)
La teoría del arte de Durero.
La perspectiva como forma simbólica (1927)
La perspectiva como concepción del mundo

Gombrich (1909-2001)
Relación con Popper
Esquema de ensayo y error para explicar los procesos perceptivo y representativo
Esquema y corrección
Toda observación es resultado de una pregunta y toda pregunta presupone una hipótesis preliminar... (Arte e ilusión).
-Arte es reacción
Todo arte es conceptual

El criterio de valor de la imagen no es su parecido, sino su eficacia dentro de un contexto activo.
Los esquemas previos (cánones)
La obra de arte es una pantalla en la que el espectador proyecta determinados contenidos.
Arte-llamada a la imaginación.

*

En todos estos contactos teóricos-históricos la concepción del mundo es constituyente. A veces como atmósfera preocupante, otras como pura dirección y, las más, como condición y contexto que hace posible la comprensión general.

La voluntad artística es entendida (explicada) como lo que está detrás de las realizaciones.

Aby Warbung. No presupone las concepciones como premisas. Son constitutivas. Y es el arte el que ayuda a entenderlas matizadas.

18. Las envolturas. (Primera tentativa). (12-12-01)

Somos entidades inmersas. Existentes incluidos en un medio, en alguna clase de totalidad circundante. Nos agitamos en el interior de envoltorios diversos donde nos diferenciamos como intervinieres que se mueven reactivamente entre el placer y el dolor.

Nos envuelven los olores, los sonidos, los silencios, las tinieblas, la luz, el calor, el aire, los objetos en torno. Las palabras, los hábitos, las cosas ubicadas, la ciudad, la naturaleza, el cielo, los otros. Las creencias, la cultura, la política, la producción. Los edificios, la ciudad, etc. Los recuerdos, los afectos, los deberes, los temores, la muerte. Todo aquello en que nos debatimos, nos rodea. Cuando somos capaces de advertir que somos (que nos agitamos), cuando notificamos que sentimos, que pensamos, que padecemos y que deseamos, ya hace tiempo que estamos incluidos dentro de algún todo que es el que hace posible la advertencia.

Pero, inmersos, somos también un envoltorio que contiene un interior hermético que se nutre de la presión de esa cáscara y de su correlato pasional.
Hasta las ensoñaciones ocurren en el interior de los sueños, que se sitúan en el interior del interior, produciendo su propio envoltorio demarcador de su pertinencia, en el interior del interior del primer interior.

Este discurso tenía lugar a raiz de una reflexión colectiva, después de haber estado comentando "La teoría de las concepciones del mundo", de Dilthey y el "Eupalinos" de Valery. En lo transcrito hay ecos cercanos de J.R. Morales (Arquitectónica), de A. Gabilondo ("De repente"), E. Trías ("Los límites del Mundo") y, lejanos, de Husserl, Heidegger, Wittgenstein y otros.

Somos envoltorio, un cerco emergente de nuestra propia experiencia que patentiza un adentro y un afuera, lo de un lado y lo de otro, en función de esa cáscara que delimita. Marco, extremo, encuadre, figura, límite. Somos el límite en el límite, delimitando, figurando, enmarcando. Lo de dentro es un mundo. Lo de fuera también, en la medida en que su amplitud sea entendida como delimitable.

*

19. Mundos. (Primera tentativa). (07-02-02)
José Luis Pardo. "Las formas de la exterioridad" (Pre-textos, Valencia, 1992)

El Tonel de las Danaides.

Es una imagen insistente en Platón, de tradición orfica-pitagórica, que transmite una cierta teoría del alma.
Que el alma sea un tonel (una vasija) indica que es vista como interioridad, como recipiente.
Las almas olvidadizas sufren el castigo del eterno retorno (las que son una vasija rota).

El cántaro roto de las pasiones reproduce el eterno retorno que implica la pérdida de la memoria y encuentra su lugar natural en el tártaro que es el barril insondable de la profundidad de la tierra.

Un recipiente sólo existe para ser llenado por algo y sólo cuando ese algo lo colma encuentra su razón de ser. Sin ese algo el recipiente señala la ausencia y esa falta es el orificio por el que se escapa el contenido. Lo recipiente es lo paciente, lo pasivo y ese padecimiento es su enfermedad, la falta de contenido que ha de llenarse porque el vacío lo reclama.

El necesitar ser llenado abre en aquello que padece el agujero de la necesidad. Pero cualquier llenado escapa de inmediato por el poro de la pasión. Pasión-búsqueda infructuosa de aquello que sería capaz de colmarla pero que es incapaz de contener.
Sería necesario no tener necesidades, no tener padecimientos ni afecciones para poder sellar el recipiente.

Sócrates usa el mito para hablar de dos tipos de hombres. Unos que han conseguido sellar la vasija y, otros con los recipientes rotos. Estos últimos son los insensatos, los hombres del exterior, que no están iniciados.
Quien se inicia en los misterios, se cierra. La cavidad interior se colma a fuerza de retener, de recordar. La memoria no es una facultad del alma sino el alma un producto de la memoria.

El tonel perforado es el alma que olvida, que no retiene. Repetimos porque olvidamos, el olvido deshace el alma.
La nada es muerte porque es olvido y el cuerpo es el sepulcro porque es el agente del olvido.
El cuerpo es el efecto del olvido. La memoria que se derrama al exterior es el cuerpo.
Hay un devenir-cuerpo, devenir sensible, capaz de pasiones.
La memoria al retenerse constituye una interioridad. No olvidamos porque tengamos cuerpos: tenemos cuerpo porque olvidamos.

La carne es el olvido del alma, el cuerpo es el olvido del ser, aquello que tenemos que olvidar para poder ser. Recordar es escapar al ciclo del devenir. Si recordamos el exterior es un paisaje que no podemos ver, ya que estamos en él netamente ausentes.

Esta argumentación, si se matiza por épocas o situaciones, lleva a diferenciar la acción y el pensamiento como movimientos de apertura o sellado del barril del alma.

El oráculo de Lebadea. El iniciado protagoniza el descenso al Hades para lo que tiene que deshacerse de sí mismo para contemplar lo otro, olvidar la vida en la superficie para recordar lo inmemorial. Había dos fuentes. Lateo y Mnemosyme (olvido y memoria) Bebiendo de la primera se olvidaba la vida humana (la noche) y con la segunda se recordaba lo vivido en el otro mundo.
Los grandes inspirados son hombres del interior.

Cerrar los ojos es olvidar lo cotidiano, las pasiones. Es entrar en la noche.

Pitágoras recordaba todo. Aquellos a quienes Hermes conserva la memoria son herméticos porque saben sellas los orificios del tonel.

Quien tiene cuerpo está sometido al delirio de la repetición. El día y la noche, las estaciones. El retorno de lo mismo es la forma del tiempo. Es un eterno reinicio.

La memoria es el no-tiempo: el espacio.
Para los sordos todas las cosas son súbitas. Pues el olvido es una forma de sordera (M. Luhan)
A partir de la huella en la tierra el tiempo discurre, bien recogiéndose en el interior y constituyendo un alma, bien desenvolviéndose en el exterior y convirtiéndose en cuerpo.
Cuerpo – espacio

El paso del tiempo puede contarse.
La cuenta del tiempo es la matemática de la memoria. El relato no detiene el tiempo pero lo contiene.
El ser se concibe como tiempo y como voz.
La mathesis del ser. (la narración del tiempo, de la cuenta del paso del tiempo) que es el vínculo con la tierra.

La mathesis tiene dos caras. Una hacia él antes del acontecimiento (que es incognoscible): Otra hacia él después del acontecimiento.

La primera vez no puede recordarse porque su olvido es la condición de posibilidad de la memoria. Para borrar ese olvido se construye el mito y para contar el mito se ejecuta el rito.

Los iniciados con los clausurados. La regla del silencio es la ley de la iniciación.
El ser circula como acusmo, aquello que se oye, se escucha y se obedece.
No abrir la boca es el único modo de conservar la memoria.
La búsqueda pitagórica del alma es la búsqueda de la voz de lo otro.
Cierro la boca para escuchar la voz de la memoria, para hacer rodar en sentido contrario la rueda del tiempo. La memoria es voz porque es memoria oral. El olvido está emparentado con la escritura.

Cuando se habla la voz arrastra al exterior el líquido de la carne.
Tener que hablar es la marca de un ser carente. Necesitado, afectado.
Decir palabras abunda en la dolorosa separación entre las palabras y las cosas.
Hablamos para que un significante persiga su significado.
La voz se hace cuerpo y el cuerpo es muerte. Cuerpo significa muerte.
Creyendo que al comer nos alimentamos de lo otro, nos devoramos a nosotros mismos que somos la otredad volcada en la memoria transpersonal.
La alimentación carnívora, como el habla, es una forma de olvido.
El cuerpo es el tiempo perdido (convertido en espacio) La comunión de los seres es prelingüística.
La verdad habla y la única ocupación aceptable es su escucha (mathema); la matemática es un ejercicio de escucha vinculado a la voz, al tiempo y a la música.

Paz y silencio entre los hombres, comunión muda sin intercambios matrimoniales ni diferencia sexual, sin reproducción ni muerte. La sobrenaturaleza es la mezcla de todo con todo y sus oficiantes son hombres que no hablan, pues hablar es borrar lo que ya está dicho desde el inicio de los tiempos y que se trata de descifrar.

Parménides: Los dioses dicen: los sabios muestran; los mortales no saben, hablan.
El todo se compone de dos partes: el corazón de la verdad y las opiniones (aletheia y doxá). El camino de la verdad dice: es.
Los mortales piensan que hay cosas que no son, porque para ellos ser y no ser son lo mismo.
Se nombra el no-ser al abrir la boca para hablar, pues hablar es decir algo de algo y señalar la escisión del sujeto y el predicado que revela la pérdida del ser.

La diosa es la única capaz de decir el no-ser porque sólo ella (la verdad) puede ordenar algo tan ininteligible como esto que significa: no pensarás el no-ser.
Decir el ser es sólo la forma de decir nada no es.
Para los mortales ser y no ser (como generación y destrucción) son meros nombres, es decir, su empleo no implica la existencia del referente.

El lenguaje de los dioses es performativo (persuasivo).
El verbo ser tiene sentido inmediatamente ontológico, vincula una presuposición existencial directa.
Así todo está escindido en dos mitades. Por un lado (los dioses) el ser perfecto y sin fisuras completamente reducido que se identifica con el "es". Por otro las opiniones de los mortales: nombres sin referentes, designación ilusoria de la nada, discursos sobre órganos fantasmales e inexistentes. El filósofo está en el gozne.

Los hombres, al destrozar con el lenguaje la identidad de los referentes están designando performativamente el no-ser, pero ellos no lo saben.

*

La concepción del ser como voz que se escucha equivale a la idea de que la verdad procede del pasado.
Anaxinadro: Las cosas dicen siempre la verdad a través de sus nombres especialmente cuando se trata de los nombres verdaderos anclados en la tradición de los poetas y los teólogos, en el mythos en el cual el ser (la physis) registra su genuina esencia.
Los poemas son la lengua misma en su aspecto más profundo y verdadero, es decir, la expresión del ser.

La palabra, antes de ser vehículo de comunicación entre los hombres, antes de representar o poner en signos las afecciones del alma individual (Aristóteles) es la voz del ser mismo que se expresa a su través.

La lengua procede de la poesía y en el origen de cada lengua hay una tradición poética. La lengua es la poesía originaria en la que un pueblo poetiza el "ser" (Heidegger).

Lucrecio: la poesía es el vehículo original de la verdad del ser. Así apareció la Physis.

El ser de las cosas se revela en su misma esencia, todo ser dice lo que es a quien sabe oírlo.

Los ciegos no pueden ver y, por tanto, lo visible de physis les está negado. Los signos mismos de la tierra no pueden ser completados por sus ojos. Pertenecen a una cultura oral: Si la naturaleza ha de hablarles, se dirige a sus oídos y no a sus ojos. Los hombres de interior son también los que no miran, sólo escuchan.

Los signos-entes son fundamentalmente visibles, configuran el aspecto sensible del ser, el espacio, naturaleza observable. El significado, esencia, es sin embargo, invisible, de carácter vocal, intangible. Y ambos aspectos no

suelen ser experimentados al mismo tiempo. Para escuchar la voz que contiene los significados de los signos-entes hay que volverse ciego a esos mismos signos. Ésta es la ley de toda lectura.

La naturaleza habla sólo a aquellos que están ciegos a su exuberancia manifiesta, a su devenir sentido. Los que ven están sordos, no pueden oír el mensaje de physis, porque todo aquél que percibe, que siente y padece tiene necesariamente que olvidar (Bergson, Nietzsche).

Cuando el poeta escucha la memoria dice la verdad (aletheria-no olvido) pues la verdad es todo aquello que se recuerda. Pero la verdad que el poeta recuerda y receta no es un relato. Los mitos hablan de lo que no puede pasar. Los hechos míticos necesitan el tiempo y se salen de él.

La memoria no es una facultad del hombre sino un órgano del ser gracias al cual lo que se alberga y recoge en y sobre sí mismo en el tiempo, es.

El poeta adivino, el que escucha esa memoria accede en su acto de adivinación a un retrato del ser oculto por los sucesos presentes y por lo visible. Las gestas míticas son presente eterno que no pasa.

La memoria es el presente del presente, pero no se confunde con el visible presente.
La memoria es, además, futuro porque contiene la verdad de lo por-venir, pero se encuentra fuera del alcance del prever. La memoria es un presente incompatible con la forma visible de la presencia y con su actualidad pasajera y efímera.

La presencia de la memoria es la leyenda.
Si aletheia significa memoria, todo intento de decir o escribir la verdad está condenado al fracaso, como lo está todo intento de representar el ser.

Hay aletheia y verdad en el lenguaje pero la verdad no puede decirse en el lenguaje porque el lenguaje simplemente la muestra.

El silencio conduce a cerrar la boca y los ojos, abriendo los oídos.

Los hombres excepcionales, al apartarse de la palabra y de la carne, se apartan de la ciudad, viven fuera de sus límites porque consideran que la ciudad ha rebasado los límites, no participan de sus ritos, no comparten sus hábitos –en ello radica, exteriormente, la manifestación de su excepcionalidad. El rechazo de la carne, de la palabra y de la escritura es el rechazo de los hábitos, que no son manifestaciones de la verdad, sino tergiversaciones y falsificaciones de la Tierra. Pero este rasgo –la consigna hermética generalizada, la regla de silencio. Es lo que distingue al filósofo como "hombre excepcional" que rechaza la carne, la palabra, la escritura y el espacio, los hábitats y los hábitos, el asceta del desierto, del "hombre corriente" que, sin embargo, habla (y, a partir de cierto momento, también escribe).
Los órganos de la exterioridad son: el ojo (por el que se derrama la luz interior) y la mano (el tacto) que representa la inmersión del hombre en los hábitos y los trabajos del cuerpo que le distraen de la escucha de la voz del ser (y el habla).

*

Esta teoría del alma, desprendida de metáforas platónicas, nos conduce por sinnúmero de interpretaciones.

La imagen del Tonel identifica un territorio sin ley que es, al tiempo, la profundidad de la tierra o la naturaleza. Esa profundidad se define como recipiente, afectividad, que va de la necesidad a los padecimientos, pasando por las afecciones y las pasiones, y que es para Platón el ámbito de la aisthesis (sentidos, placer, deseo, dolor y temor).

El recipiente tiene dos estadios: o bien sometido a la ley transcendente; o bien, abandonado.

En el primer caso el cántaro cerrado retiene el tiempo, cuenta la historia y almacena la memoria en un interior clausurado y oscuro que impide que el ser del ente escape por la boca. Esto eleva el alma al olvido de sí y la pone en contacto con la comunión originaria de todos los seres y, al precio de no hablar, deja escucha la voz del ser y la verdad que reniega de la reproducción, de la alimentación carnívora, y se limita a mostrarse en silencio en los nombres atesorados por la tradición oral a la que atienden quienes cierran los ojos para no ver los significantes y comprender así los significados de todas las cosas. Esta arrollamiento sobre sí constituye la interioridad, el sentido interno, el tiempo, el alma sintiente.

El barril agujereado se derrama hacia la naturaleza como eterno retorno, como olvido volcado hacia el exterior constituyendo el cuerpo sepulcro que remite al ciclo de las reencarnaciones, al recuerdo o conciencia de sí escapándose por la palabra pública que sale de las bocas, diciendo nada, como pura atemporalidad que es solamente presente instantáneo palabra-ruído vinculado a la reproducción, a la alimentación carnívora.... El desarrollo o des-pliegue fuera de sí constituye la exterioridad, el sentido externo, el espacio y, en definitiva, el cuerpo.

El ideal del alma sellada no es, con todo, el ideal (la esfericidad). El alma bella no es una esfera compacta sino una vasija o un cántaro que tiene una abertura pero no para derramarse, sino para ser llenada desde arriba.

La cavidad interior del alma está forzosamente envuelta en la exterioridad. El pasado de la exterioridad significa que hay un cierto olvido de sí en la constitución de la sensibilidad a través de ciertas perforaciones. Esos orificios son los

principios del devenir sentido del ser. Y el líquido derramado y constitutivo de la exterioridad es la carne sensible del mundo, la piel de la tierra o la capa de hábitos que envuelve la naturaleza.

Una porción del tiempo tiene que haberse perdido necesariamente para que la memoria sea posible. Y los orificios "estéticos" son la ruina del interior en el doble trayecto que permiten, y que es la composición del espacio: en primer lugar, el vaciado del interior en el exterior, la deyección mediante la palabra dicha (y, aún mejor, escrita) en cuanto letra muerta, en cuanto reificada o corporalizada; mientras que la voz –y esencialmente la palabra, en cuanto órbita del sentido- es fundamentalmente interior y pertenece al tiempo. La organización de la temporalidad en pasado, presente y futuro está vinculada íntimamente a la trabazón de las frases en un texto, o de las palabras en una frase, o de, las letras en una palabra.

El desprendimiento de los signos con respecto a su sentido es fundamentalmente exterior y pertenece al espacio (digamos de pasada que la hermenéutica, concebida como restitución del espíritu a la letra muerta, como reconstrucción del sentido, es esencialmente una recuperación del tiempo perdido en el espacio: a partir de marcas espaciales e insensatas, de un rumor sensible-inteligible, la hermenéutica intenta devolverles un sentido al devolverles su tiempo, su temporalidad). Que un signo se haya vuelto extraño a su sentido, que haya devenido cosa, espacio, espacialidad, sólo se explica porque se ha desprendido de su tiempo, de su época, de su "espíritu"-. Y eso explica también el porqué del privilegio del tiempo.

En el espacio, pues, lo dicho, lo leído, lo sonido, lo visto, son los desperdicios del tiempo.
Alimentarse es engullir el exterior pero significa ser colonizado por él.

Por los ojos la luz interior se derrama en el exterior convirtiéndose en sombra, pero también las tinieblas del exterior penetran en el alma cegando sus ojos.

La clausura completa del tonel exigiría no solamente sellar la boca, no solamente cerrar los ojos, sino también eliminar el contacto, desprenderse de las manos ya que esta parte del cuerpo parece actuar como actuaría una capa de aire en la que estuviéramos congénitamente envueltos.

Como la sensibilidad es capacidad de sentir, sólo hay sentimiento cuando el cuerpo, envolvencia exterior del alma, perturba el interior, le hace padecer, lo que equivale a reconocer el primado de la exterioridad.

El espacio es la desenvoltura del alma, el volcarse al exterior de la interioridad, el desarrollo del alma fuera de sí en forma de olvido que derrama el paso del tiempo.

No tener cuerpo no es una posibilidad del alma que vive en el tiempo. Es un ideal intentar elevar el alma hasta escapar de su recipiente.

De estos ideales nacen la metafísica y la filosofía.
Un ser interior es un ser consciente de su situación, de la contraposición exterior/interior, falso/verdadero.

La metáfora de los toneles (en Platón) hace inevitable el primado de la exterioridad (la pasión, el cuerpo, el espacio).
La exterioridad en Platón es el mundo sensible. Según él la distinción entre lo sensible y lo inteligible equivale a la distinción entre lo escrito y lo hablado.

El mundo sensible considerado como exterioridad de lo inteligible sería un vocerío sin sentido.
Este mundo existe pero no es el mundo verdadero.
La inexistencia (falsedad) no es el ser ni tampoco la nada. Es algo a medio camino. El mundo es algo a medio camino.

El mundo sensible no es sólo el mundo de los cuerpos, es el exterior. La exterioridad es la pérdida del tiempo: el espacio. La manera de huir al exterior es el olvido.

La manera de vivir que corresponde al hombre exterior es el olvido. De sí mismo y de la verdad. Vivir sumidos en el murmullo del mundo. El mundo en que vivimos (Sócrates), el de la experiencia ordinaria de la cotidianidad. Donde las sombras de los objetos pasean ante nuestros ojos sin más, sin que las descifremos. El orden de las imágenes y los contactos, el de la ciudad y los escritos.

El filósofo, el hombre que se asombra de los entes o de su existencia, presupone al hombre común en su exterior (es el mismo visto de dentro a fuera). El filósofo considera la exterioridad como lo resistente, lo dado, lo acostumbrado, como algo que está al principio y es un punto de partida sin advertir que lo "natural" (inconsciente) no es experimentable debido a su condición de exterioridad.

La reflexión crítica sólo es capaz de ofrecer como resultados los contenidos experimentados por la conciencia. (la interiorización).

Heidegger intenta incluir en el ámbito del ser, la cotidianidad y la habitualidad.
Adopta un modelo tripartito (fenomenológico, reflexivo); el Dasein o existencia humana, el Vohandensein o ser de antemano (presencia), característico de los objetos, y el Zuhandesein que es el estar a mano propio de los útiles.

Aquí, lo que está de ante-mano como lo que está a mano, configura la exterioridad de la existencia humana. El exterior es del orden de la mano. La cotidianidad se localiza en el orden de los útiles, de cuanto está a mano. Los útiles son lo que se usa y lo que es usual.
El mundo de los útiles es el mundo de los usos que están antes que nada.

Desde nuestro nacimiento nos envuelven y ciñen por todas partes, nos oprimen y comprimen, nos penetran y nos llenan casi hasta los bordes, somos de por vida sus prisioneros y sus esclavos (El ser y el tiempo).

En el mundo del "se" el Dasein se pierde a sí mismo por la mano, por la "manualización" manierismo o amañamiento de toda facultad.

El hombre se pierde en habladurías, en el uso de la palabra considerada como un útil.
La utilización de las cosas está siempre al margen de su ser.

La boca, el ojo y el oído se convierten en "manos" que usan las cosas haciendo que el ser de útil se agote en su ser-útil.

Los útiles conforman la espacialidad.
La cotidianidad viene después de la espacialidad. Lo cotidiano designa un espacio inmediato donde el Dasein no es el mismo, donde se ha perdido a sí mismo (la publicidad). La publicidad todo lo oscurece. La cotidianidad iguala.

A la cotidianidad le falta la autenticidad del dasein que es el ser para la muerte.
La cotidianidad pierde el tiempo-

Si tal pérdida tiene lugar por la mano, la recuperación de la temporalidad tiene sólo lugar mediante la voz.

El hombre se encuentra a sí mismo en ese ambiente mediante la invocación de una sola voz por la que él se llama a sí mismo, se clausura.

Es la voz de la conciencia. Para escuchar esta voz es preciso desprenderse de lo que se dice, se hace o se ve. La voz sólo puede ser oída. La conciencia habla en el modo de callar.
De ahí el entendimiento de la verdad como anamnesis, como des-cubrimiento.

20. La exterioridad. (20-02-02)

(para las envolturas)

El cuerpo es el límite entre la interioridad y la exterioridad. Pero es un límite en agitación, inquieto e inquietante. Que contiene una memoria y una escucha que se derrama en movimientos. Hablar, ver y danzar (y mover las manos) son los movimientos del límite que arrastran la interioridad fabricando la envolvencia, la oquedad, el espacio, el comienzo, el olvido, el mundo.

Las palabras emiten sonidos que arrastran sentimientos y producen reacciones. Las miradas separan las cosas del cuerpo, espacian, alejan y alertan. Las manos generan ámbitos de espontaneidad, fabrican amplitud. Las palabras crean el envoltorio lengua, el aura denominativa, el espacio resonante y musical. Los ojos fabrican el envoltorio distancia, diferencia, objetos dispuestos (sombras, luz). La mano crea el envoltorio lugar, uso, doble, cuerpo virtual. Habla, miradas y ademanes cristalizan en hábitos (habitar) que son el envolvente del cuerpo, el meso-espacio-lugar, desocupación primera, entorno del cuidado. Luego la agitación colectiva, en la que la movimentalidad resuena, se presenta como mundo social, político y productivo, colectivo, preexistente.

La agitación ritualizada en ese mundo produce las envolturas genéricas, la exterioridad radical: la música, las artes plásticas, la arquitectura, la ciudad.

Escuchar es llenar el recipiente del alma o dejar que sea atravesado. Ver es rechazar, emitir luz, separar, constituir lo inasible (lo inalcanzable). Moverse es envolverse, generar la primera envoltura, iniciar el espacio.

Dibujar es consignar las figuras de los movimientos del cuerpo y las manos. Un dibujo es un mundo envolvente concentrado en un marco. Por eso puede entenderse dejando que se expanda hasta englobar el cuerpo. Dibujar es fabricar la proximidad exterior.

La escultura puede entenderse como la concentración convexa de acciones manuales cóncavas, como un espacio envolvente concentrado envolviendo la materia donde se trabaja. Estas afueras próximas se ven mal, son demasiado cercanas para ser apreciadas con los ojos como lejanías inalcanzables.

Los dibujos (y maquetas) son directamente las ideas, los modelos activos de recorridos y de cosas. (ver).

La arquitectura es absoluta exterioridad, el envoltorio por antonomasia. Ya un mundo más lejano que el de la acción pero más próximo que los demás. La arquitectura remite a la resonancia de los límites, es otro cuerpo, la envolvente de un alma colectiva (o mejor, social) que siempre es invisible como envolvencia, como oquedad. Mirar la arquitectura es distanciarse hasta salirse de ella.

La arquitectura se genera como idea en la distancia próxima, en el espacio de las manos. Luego, reproducía en edificio, se aleja al mundo inalcanzable. Los interiores de la arquitectura, como todos los interiores, son inabarcables, inimaginables, son memoria, tiempo cristalizado invisible, oquedad que resuena con la oquedad, interiores de un cuerpo límite pétreo, inmóvil o, mejor, sin agitación. La luz interior que nace de la agitación apasionada se compensa con la luz exterior en la que la arquitectura (y toda las obras de arte) relucen, brillan, comparecen en la exterioridad como obstáculos distribuidos.

Estar envueltos es la resonancia del cuerpo que se agita conteniendo un interior. Y de componente reflexivo pasa a ser fenómeno inevitable. Estar bien envueltos (envueltos en paz o en pasión) es una correspondencia entre la agitación exteriorizante del alma/cuerpo y los ecos (no la visión) de la envoltura.

La arquitectura que canta (de Eupalinos) es la arquitectura que puede dejarse de ver porque su resonancia recoge.

21. Las envolturas. (Segunda tentativa).(22-02-02)

Mirar – Ver

Anschaven (V. Klemperer: "LTI. La lengua del Tercer Reich", Ed. Minúscula, 2001) quiere decir contemplar, mirar con atención. Anschaven no es pensamiento porque quien piensa desprende los sentidos del objeto (abstrae). Tampoco es asunto de los ojos. Los ojos sólo ven. Anschaven es algo más raro y misterioso; designa un ver que participa de la esencia interna del observador, en que se implica su sentimiento, designa un ver que ve algo más que el aspecto exterior del objeto observado, que capta también, de manera misteriosa, su núcleo.

Esto lleva a las distintas formas de ver, al ver como actividad montada sobre la misma mirada, de distintos modos.

Hay un mirar que deja los objetos convertidos en envoltorios sólidos. Vaciados de otras propiedades: de sonidos de olores. Un ver táctil lejano, distanciador.

Hay un mirar con los ojos cerrados (o crepuscular, en la noche) que disuelve los perfiles de los objetos dispersos y patentiza la pura envolvencia del mundo (sus sonidos, su densidad, su calor, su amplitud espesa).

Hay miradas que miran el mirar, que aparecen envueltas por la propia inquietud del ver, (como el anschaven).Y miradas perdidas que mantienen el entorno como intemperie.

22. "Las casas del alma" (Fundación Caja de Arquitectos, 1997). (25-02-02)

J. Ramoneda.

El origen de la casa, como el origen del arte, es nuestro origen.
La maqueta tiene algo de quinta esencia formal, de intermediación entre un mundo pristino (¿el de las ideas?) y el mundo de la realidad.
La maqueta es un juguete con que el creador juega como los dioses, ordenando el mundo.
La maqueta es la pieza a través de la que las formas se hacen ideas (sensación).

Las casas del alma (maquetas de la antigüedad)
Son piezas que acompañan al difunto en su destino. Son parte del destino eterno de los hombres.
Los modelos de casas son variaciones de una forma que tiene algo de forma perfecta (el contenedor horadado?).

*

Pedro Azara ("La imagen de la arquitectura en el mundo antiguo").

Los griegos solían denominar la imagen arquitectónica (planos y maquetas de los edificios que debían construirse), con varios términos.
Prokéntema, es lo que se traza con un estilete (KENTEMA); Typos quería decir imagen o huella impresa de un prototipo.
Paredeigma es lo que se muestra o se hace visible; hypostasis (plan más que plano) es lo que se encuentra debajo, lo que soporta, esto es, la base o el fundamento.

Estos términos denotaban con precisión el origen, función y relación de la imagen arquitectónica y la realidad.

El plano (plantas, secciones y alzados) era un grabado testimonial veraz y visible.
Vitrubio y Plutarco llaman a estos dibujos ideas. Eidos significaba forma o carácter que se exterioriza, apariencia que se expone.

El proyecto (disegno externo en el manierismo) manifiesta la imagen mental que el arquitecto gestiona anticipándose a la obra.
El proyecto anuncia la próxima venida a la realidad de la arquitectura concebida.
El proyecto es el origen, matriz o madre de la realidad, que da nacimiento a la obra.
En este sentido, si la imagen artística (cuadro, estatua o fotografía) es segunda respecto al modelo ya existente, la imagen arquitectónica es previa a una realidad por venir. Las pinturas suelen duplicar la realidad; los planos, la originan.

El edificio se construye a partir del proyecto gráfico si este contiene suficiente información visual y medible.
Los planos con indicaciones muy precisas de cara a la realidad. El proyecto toma la medida a la realidad (a la espaciación, a la existencia).

La imagen y el modelo se confunden cuando, como observó Platón, el modelo tiene una cara paralela al plano (proyección diédrica) donde queda inscrita la imagen. Esta es la huella o impronta, el typos que el modelo impone a la tablilla. Por eso la planta dibujada de un edificio se podía decir en griego ichnografía, compuesta por ichnos (huella o planta del pie) como si la planta fuera una marca típica que revelara la presencia del edificio. La palabra hebrea tabnit significa dibujo, lo plantado. Así la planta dibujada se identificaba con la planta del futuro edificio.

En Grecia, como en el mundo hebreo, la imagen dibujada se entendía como imagen modelada hija o madre de una realidad invisible (intelectual) que se podía llegar a contemplar a través de su reflejo en la imagen.
Typos, que a veces se traduce por maqueta, indicaba el estrecho parecido entre el modelo y la imagen. Typoi eran los hijos parecidos a sus padres.
Adán es el typos del Cristo. La relación entre modelo e imagen se entendía en términos paterno-filiales.
Para los pensadores cristianos la imagen icónica también era hija de un modelo. Cristo era un Dios visible. Sólo se podía ver a Dios a través de su imagen filial.
Los padres de la iglesia llamaron a Cristo hypostasis. La imagen era casi el modelo. La imagen arquitectónica como la imagen de Dios (Cristo) mediaban entre los hombres y el mundo invisible, que se revelaba en la imagen.

Los planos y maquetas de las primeras prototípicas arquitecturas fueron siempre trazados por dioses (Moisés, Salomón, etc.).
Sin embargo entre hypostasis y modelo había diferencias. No eran la misma entidad. Cristo era un Dios pero distinto de Dios (era su hijo). Imagen y modelo no podían coincidir en el tiempo.

La imagen era más pobre que la realidad. Las imágenes palidecían ante sus modelos. Ya que carecían de cuerpo y de relieve. Eran sombras, eran lo muerto.

Imagen muerta que acabará dando vida, modelando la vida. Plan de acción, esquema. Idea atenuada sólo viva para los artífices. Idea enmascarada. Modelo en clave, realidad pautada antes de su aparición.

Había maquetas mágicas. Para aquellos hombres no eran imágenes o modelos sino dobles o sustitutos. Eran verdaderas casas para los muertos. Eran "realidades" mágicas. Si hacían incineraciones, los restos se guardaban en esas casas del alma. No tenían escalas.

En otras latitudes esas casas eran habitáculos para el alma en el país de los muertos. Esas casas eran como las reales (más pequeñas). Soterradas eran las bases de las casas reales.

Hasta el Renacimiento, todos los planos y maquetas técnicas tenían un componente mágico. Hacer arquitectura implicaba reordenar mágicamente el mundo, instando a los dioses.

*

Jean-Jacques Wimenburger
"Arquetipos espirituales en el imaginario de las miniaturas".

Para los antiguos hay dos modos de producción.
Phytourgós: Producción natural (la agricultura) ayudada por el hombre
Demiourgós: La construcción del refugio.
Para Platón la esencia contiene la información necesaria para la existencia de un ser real. La esencia es material, invisible, abstracta. Como eidos está destinada a ser vista, a dar forma a un plan visible.

Toda forma-esencia de todo lo que se fabrica es inseparable de una imagen. La iconografía (escritura con imágenes) construye un momento de la ontofanía (exhibición del ser de las cosas).

El eidos se manifiesta por medio de un typos, una huella que proyecta la idea pura.
San Agustín habla de arquetipos, tipos iniciales.
Platón critica los eidola (imágenes que producen ilusión visual).

Platón es el primer filósofo que hace de la maqueta un instrumento de acción ya que el conocimiento debe de partir de maquetas para remontarse después a las esencias puras.

Filósofos y arquitectos se asemejan en la medida en que ambos necesitan disponer de prototipos, es decir, de maquetas preparadas para ser realizadas en dimensiones reales.

El icono hecho por la mano del hombre, dibujo o maqueta, tiene la ventaja de someterse al imperativo de la proporción, del mimetismo homológico, a diferencia de las construcciones de "dimensiones reales", obligadas, por motivos funcionales o estéticos, a violentar la mera imitación. La maqueta deviene entonces "modelo reducido", porque permite miniaturizar el modelo con una exactitud casi maniática. El fabricante de un modelo reducido generalmente satisface en primer lugar, por otra parte, su pasión por la exactitud, por la reproducción hasta el detalle más insignificante, por el objeto de referencia (casa, edificio público, y después vehículo de transporte, personaje, etc.). La satisfacción asociada a la verosimilitud puede entonces conjugarse con el placer de una maestría escópica. Al reducir las proporciones, la maqueta arquitectónica, por ejemplo, ya no subordinaba el hombre al edificio, que lo sobrepasaba, sino el edificio al hombre. Así, ante la maqueta el creador deviene una especie de Gulliver en el país de Lilliput satisfaciendo, quizás, las pulsiones arcaicas de un imaginario de la posesión, dado que un mundo reducido puede ser manipulado, confrontado con el cuerpo, antes de ser, por lo menos fantasmalmente, tragado y digerido.

El placer derivado de la sumisión de los objetos, del dominio sobre los artefactos que habitualmente se nos resisten o nos dominan, puede por otra parte exacerbarse en una especie de mero voyeurismo. El modelo reducido seduce la mirada y excita sensaciones de placer, porque, perteneciendo como pertenece a una parte, un elemento parcial de una forma, contiene una totalidad, es decir, actúa como sustituto. En la maqueta, el ser total, inconmensurable, se reduce a la apariencia de un fragmento que, expuesto a la vista, hace creer que se tiene el dominio y el disfrute del todo.

De ahí, acaso, la potencia onírica del juguete, que reduce la inmensidad del mundo a la escala del que juega y le concede una visión sin precedentes.

Lejos de ser una realización solamente transitoria o de transición, accesoria y efímera, la forma de la maqueta, gracias a su capacidad de hacer visible y disponible el mundo para el ego, ostenta también una fuerza propia. Desde este punto de vista, la imagen, al participar del modelo, se emancipa del mismo pero conserva la potencia de la esencia, del principio vital, del origen. La imagen miniaturizada, más aún que la realización a escala real, se mantiene cerca de la esencia y rehuye la fragilidad y la imperfección de la forma plenamente desplegada.

El modelo reducido no es ontológicamente inferior a la copia a escala real, sino superior. Por eso, estas imágenes típicas pueden transformarse en objetos de culto, en colección de rituales y, consiguientemente, por ejemplo, acompañar a los muertos a sus moradas de inmortalidad.

23. Mundos. (Segunda tentativa). (28-02-02)
L. Wittgenstein

El mundo es la totalidad de los hechos atómicos y no de las cosas. Un hecho está formado por cosas y entidades. Estas cosas son nombrables de modo que hay una relación de las cosas con las palabras.
Como una combinación de cosas es un hecho, una combinación de palabras es una proposición atómica.
Las proposiciones atómicas representan hechos atómicos en el sentido de que las primeras son una representación "cuadro" o "pintura" de los segundos. Los hechos y las proposiciones son isomórficos.
El lenguaje es, así, un mapa de la realidad. Las proporciones que no representan hechos carecen de significación.
Las combinaciones de proposiciones constituyen las funciones de verdad.

Los límites del lenguaje son los límites del mundo.
El lenguaje corriente es defectuoso. Hay que buscar en su fondo un esqueleto lógico que constituye su naturaleza esencial.
Ese esqueleto es el lenguaje ideal, que se forma por funciones sin significación.
Lo que se puede mostrar no se puede decir.
La obra de Wittgenstein ha mostrado algo sobre el lenguaje y la realidad.

*

Wittgenstein en las "Investigaciones filosóficas".

El lenguaje engendra supersticiones de las que nos tenemos que deshacer.
La filosofía debe de ayudarnos a rehuir el embrujamiento de nuestra inteligencia mediante el lenguaje.
No hay nada oculto en el lenguaje; hay que abrir los ojos para ver y describir como funciona.

El lenguaje funciona en sus usos.
No hay que preguntar por las significaciones sino por los usos.
Hay lenguajes y estos son formas de vida.
Lo que llamamos lenguaje son juegos de lenguaje. Uno de los juegos sirve para describir (representación) pero hay juegos para preguntar, para indignarse, para consolar.
Hay innumerables clases de expresiones y modos de usar las palabras.
No hay algo así como el juego del lenguaje.
Los juegos de lenguaje son el uso que se hace de ellos, el modo como sirven en las formas de vida.

No hay problemas filosóficos sino perplejidades.
Los problemas se resuelven, las perplejidades se disuelven.
Las perplejidades de la filosofía se refieren a conceptos que, fuera de la filosofía, dominamos perfectamente.
El fin de la filosofía es salir de las encerronas de los juegos de lenguaje con otro juego.
La filosofía muestra, así, las raíces de nuestra perplejidad. Las cuestiones filosóficas son fascinantes.
Las cuestiones filosóficas emergen del lenguaje pero so son cuestiones lingüísticas. La filosofía tiene por misión hacernos ver. Pone a la vista las perplejidades.

24. Las envolturas. (Tercera tentativa). (12-12-01 y 21-10-02)

Somos entidades inmersas. Existentes incluidos en un medio, en alguna clase de totalidad circundante. Nos agitamos en el interior de envoltorios diversos, donde nos diferenciamos como intervinientes que se mueven reactivamente entre el placer y el dolor.

Nos envuelven los olores, los sonidos, los silencios, las tinieblas, la luz, el calor, el aire. Las palabras, las narraciones, los hábitos. Las cosas ubicadas, la ciudad, los edificios, la naturaleza, el cielo. Los otros. Las creencias, la cultura, la política, la producción, etc. Los recuerdos, los afectos, los deberes, los temores, la muerte.

Todo aquello en que nos debatimos y nos da que hablar, nos rodea. Cuando somos capaces de advertir que somos (que nos agitamos), cuando notificamos que sentimos, que pensamos, que padecemos y que deseamos, ya hace tiempo que estamos incluidos dentro de algún todo que es el que hace posible esta advertencia.

Pero, inmersos, somos también un envoltorio que contiene un interior hermético que se nutre de la presión de esa cáscara y de su correlato pasional. Hasta las ensoñaciones ocurren en el interior de los sueños, que se sitúan en el interior del interior, produciendo su propio envoltorio demarcador de su pertinencia, en el interior del interior del primer interior.

*

Este discurso tenía lugar a raíz de una reflexión colectiva, después de haber estado comentando "La teoría de las concepciones del mundo", de Dilthey y el "Eupalinos", de Valery. En lo transcrito hay ecos cercanos de J.R. Morales ("Arquitectónica"), de A. Gabilondo ("De repente"), E. Trías ("Los límites del Mundo"), J.L. Pardo ("Las formas de la exterioridad"), y lejanos, de Schopenhauer, Husserl, Heidegger, Wittgenstein y otros.

*

Somos envoltorio, un cerco emergente de nuestra propia experiencia que patentiza un adentro y un afuera, lo de un lado y lo de otro, en función de una cáscara que delimita. Marco, extremo, encuadre, figura, límite. Somos el límite en el límite, delimitando, figurando, enmarcando. Lo de fuera es el mundo. Lo de dentro también, en la medida en que recoge los reflejos y la inquietud del trato con lo de fuera.

*

M. de Luxán ("La arquitectura en la literatura de ciencia-ficción") recuerda un relato fantástico en el que aparece un mundo inquietante formado por una población de algo parecido a personas que están alojadas en el interior de una enorme cáscara hueca, posiblemente esférica (aunque el relato se llama "Mundo anillo"), que tiene en su centro un potente sol. Este astro flota, rodeado de un conjunto de pantallas móviles que dan sombra aleatoria a la superficie, agriamente calentada por la fuente de radiación.

En este cosmos, los habitantes viven desplazándose por el interior de la oquedad mundana, pegados a ella por mor de una fuerza centrífuga que los mantiene aplastados contra la superficie y en razón al compulsivo impulso de mantenerse lo más apartados posible del horrible calor-luz irradiado desde el centro.

Los fronterizos, horrorizados por este que es su mundo, buscan desesperadamente escapar, persiguiendo las movedizas sombras de las pantallas y aplastándose contra la cáscara para intentar reventarla. En un singular enclave de este mundo hay una elevación misteriosa, dirigida hacia el sol interior, que es un reto general, ya que ascender por sus laderas supone padecer el constante aumento de la espantosa temperatura, en la medida en que la elevación aproxima al aventurero a la fuente de luz-calor.

La vida en este mundo es arrastrada y agitada, compulsiva, y enloquecedora. Pero siempre hay alguno que, en su agitación apasionada, es capaz de llevar su sacrificio al extremo, escalando sin esperanza la montaña hasta encontrar, en la cima, el agujero que permite la salida a las afueras, al exterior desconocido de la persistente cáscara.

*

Esta narración de 1970 ilustra y se basa en una poderosa imagen (paradigma) que ha atravesado la historia del pensamiento como referente al acometer la reflexión acerca de la naturaleza de la existencia humana, en la multiplicidad de las situaciones en que se patentiza. El recipiente, cualquier recipiente, siempre es una envoltura que contiene y que separa, que aloja y que presiona. Y que se colma, y se vacía, en razón a algún accidente en su entidad de cáscara, que permite el tránsito o intercambio de ciertos flujos entre el exterior y el interior.

La vasija agujereada de las Danaides es un mito de la tradición orfico.pitagórica recogido por Platón, que J.L. Pardo utiliza como imagen en su trabajo "Las formas de la exterioridad". Las danaides, las quince hijas de Danaos mataron a sus quince primos con los que habían sido casadas a la fuerza. Por esto fueron condenadas a acarrear agua a una vasija (tonel) agujereada, que no podía acabar de colmarse porque el líquido se derramaba sin remisión. Este hecho se convirtió en un rito iniciatico para los que entraban en el reino de Addis

La vasija (con agujeros que se pueden sellar) es una poderosa figura metafórica del cuerpo que envuelve al alma y que separa ese contenido de aquello que, a su vez, envuelve al cuerpo, el exterior, el mundo. Aunque ese exterior también esté contenido en el interior de algún continente indefinido del que sólo se adivina, en un principio, su entidad envolvente.

El interior del recipiente es la memoria que produce el alma. La vasija perforada es el alma que olvida. El cuerpo, la propia vasija, es el agente del olvido, la memoria que se derrama al exterior. No olvidamos porque tengamos cuerpo:

tenemos cuerpo porque olvidamos: (J.L. Pardo pag......). El tiempo discurre, bien recogiéndose en el interior y constituyendo el alma, o bien desenvolviéndose en el exterior y constituyéndose en cuerpo, en espacio.

Esta visión lleva a la analogía constitutiva del bipolo (interior y exterior). La interioridad es memoria, tiempo comprimido, sonido y experiencia almacenados, resonancias que constituyen el ser. La exterioridad designa lo otro, lo inalcanzable, el espacio, el mundo, las obras, lo que no se puede memorizar. Entre el interior y el exterior está el cuerpo (memoria derramada), que es un límite en agitación, inquieto e inquietante. La propia vasija, que actúa como filtro que separa, también vincula, mediando entre lo de dentro y lo que ella misma inicia y constituye, la exterioridad.

Los poros de esa cáscara son las conexiones entre el interior y el exterior. Por un lado las aferentes, las que introducen el exterior en el interior, los sentidos (la sensibilidad), acompañados de los estados del cuerpo. Y por otro, las eferentes, las que vierten al exterior lo interno. Estas salidas son puros movimientos de la propia cáscara en forma de actos que alteran los entornos y que se integran en el exterior ya preconfigurado. Tradicionalmente esas vías que derraman son: el habla, la vista y la dinamicidad del cuerpo, intensificada en los movimientos de las manos.

La entrada y salida en el cuerpo del aire, el calor, los alimentos y las secreciones viene a entenderse como serie de flujos que, siendo indispensables para la supervivencia de la cáscara biológica plegada, no alcanzan al interior, en tanto que recipiente de la memoria donde aparecen el alma, la conciencia, y el ser. El cuerpo es un tejido vuelto sobre sí mismo, que encierra en sus pliegues cavidades protegidas por donde se producen los intercambios de nutrientes y excrementos que mantienen el propio tejido en agitación.

*

Para la proxémica (observaciones y teorías del empleo que el hombre hace de la amplitud -o espacio-), los cuerpos vivos se mueven en una exterioridad radical, en la que desarrollan pautas de acción vinculadas a las afecciones recibidas por los sentidos (sensaciones-percepciones) con el objeto de medrar (de sobrevivir, adaptarse, transformar).

Hall indica que el hombre tiene establecidos ciertos entornos de movilidad-percepción que constituyen un cuerpo sutil expandido de dimensiones determinadas, diferentes según las culturas, que le permiten reaccionar o adaptar su sensomotoricidad ante situaciones críticas de relación. A los animales les ocurre lo mismo sólo que sin modificadores culturales. Ese cuerpo sutil puede ser entendido como una extensión del cuerpo biológico, o como una gradación de entornos envolventes virtuales (burbujas) que son capaces de desencadenar reacciones tipificadas cuando son traspasados por otras entidades del exterior.

Hall señala tres entornos principales (o burbujas) tanto para los animales como para los hombres: el de huida, el de relación social y el de relación íntima, determinados por amplitudes de dimensiones específicas en los que los sistemas sensoriales y cenesterios se conjugan dando lugar a distintas modalidades atenciconales y a sus correspondientes pautas de acción.

La huida involucra a los receptores de distancia (ojos, oídos, nariz) con esquemas de escape, y se produce cuando la atención aísla en el medio una amenaza que se aproxima hasta alcanzar cierto umbral del borde de la burbuja que varía en función de la entidad de la amenaza y la eficiencia de las pautas de escape disponibles. La relación social involucra también receptores de lejanía, junto con esquemas de comunicación (expresión) pautados en los distintos entornos sociales. Aquí desarrolla Hall una rica observación indicando que las pautas y las proximidades permisibles son muy distintas en las diferentes culturas. Traspasar la burbuja social (normada en cada caso) provoca inquietud e incluso actos de alejamiento (escape). El entorno de relación íntima involucra los receptores de inmediación (tacto, piel, mucosas) junto con esquemas de contacto corporal (erótico-sexuales).

Hall puntualiza que las burbujas proxémicas modifican sus cualidades dimensionales en razón a las diversos estados de estimulación sensorial que, por supuesto, afectan a los esquemas movimentales a disposición. Como ejemplos indica que el sonido y el calor aprietan el entorno, el espacio. Como la falta de luz, o su exceso, etc.

La reflexión proxémica se basa en que los seres vivos se mueven, necesitan moverse, y el movimiento sólo es posible en el vacío exterior, entendiendo ese vacío como amplitud consignada por la percepción, en medio de los objetos y entidades del mundo (la radical exterioridad), y en función de las instancias (necesidades perentorias, actos intencionados, comportamientos defensivos, etc) de supervivencias y adaptación matizadas por las culturas. En el caso del hombre se destaca la importancia del lenguaje (la narratividad), que es el instrumento (exterior-interiorizado) que articula la percepción y conforma el pensamiento, determinando los diferentes mundos englobantes.

*

Hablar (narrar) es una forma de derrame al exterior. Pero en cierto estado maduro del tonel. Porque, sin habla, no habría siquiera interioridad, no sería posible constatarla. La metáfora del tonel funciona bien una vez que la interioridad se ha formado, pero no explica como este depósito temporal se constituye. Para la psicología popular y la psicología cognitiva (Bruner) las narraciones (la narratividad socializada) preceden a todo "tonel" en ciernes.

El habla es una primera envolvente del cuerpo que se agita, como el espacio mundano que permite y mediatiza la agitación. En un principio, el tonel (el cuerpo) es algo que se mueve totalmente expuesto a la exterioridad, de la que recoge sinestesias sensoriales, esquemas activos y sonidos articulados que acabarán organizándose en conciencia, en un habla interior constituyente del "yo digo lo que hago".

Para la psicología cognitiva la primera exterioridad es la cultura, siempre constituida previamente, superpuesta a los objetos y entidades del mundo, que es la que moldea la vida y la mente humanas, la que instaura la percepción y confiere significado a las acciones y sus sistemas intencionales subyacentes.

Entendemos por cultura todo lo que hace el hombre al objetivizar sus actividades en productos tangibles y nocionales, en la medida en que esos resultados pasan a engrosar sistemas previos, transmitidos de generación en generación, que dan sentido a la comunicación y la experiencia. A la vida con y entre los demás (Scheler).

*

Ofrece grandes dificultades matizar la formación del tonel desde cualquier posición reflexiva. Resulta más cómodo considerarlo constituido y en pleno rendimiento, cuando la interioridad, llena de narraciones, hábitos, experiencias, yoes y significados, puede sellarse con la garantía de constituirse en memoria, o mejor, en fuente de la memoria. Sellarse en parte, ya que el tonel totalmente sellado, sin eferencias ni aferencias, desaparecería.

*

La interioridad es constitutiva del tonel. Es su cavidad resonante, lo que queda dentro después del amaestramiento interactivo que supone crecer en sociedad. Una intensa acumulación de rastros y substratos producida por las impresiones sensoriales (imágenes) las cenesterias (esquemas activos), las palabras y narraciones dichas y oídas, que se han asentado sin más y quedan involucradas en una dinámica virtual que parece recitar imprecisos monólogos y simular argumentaciones vinculadas con las imágenes y los esquemas resonantes. Hervidero delimitado por la conciencia, que es el ámbito anterior que reprime ciertos contenidos y estructura los otros alrededor de un radical narrativo que se manifiesta como sujeto de la narración (sujeto o "yo"), con capacidad para encauzar reacciones con sentido manifestativo y adaptativo, para enriquecerse con nuevos substratos, y para reconfigurar incesantemente los contenidos de su ámbito (autoconciencia reflexiva).

El ámbito de la conciencia que se derrama y recoge sus efectos dando sentido al exterior cotidiano y a su modo de narrar, es para el psicoanálisis el principio de realidad, una parte del interior que, mediante la cáscara corporal, se articula con el exterior cotidiano con el que interactúa, una parcela que delimita otra barrera, esta en el interior del interior, donde se ocultan los contenidos reprimidos que sólo pueden aflorar en especiales situaciones del conjunto.

Según esta concepción del tonel, el interior, fragmentado en niveles de profundidad (de interioridad), nunca se colma, siempre se sigue llenando, abigarrando, condensando, sin que las salidas (los poros) sean capaces de exteriorizar todo lo que se interioriza. Las experiencias ascéticas dan testimonio de la capacidad del interior para configurarse como vacío, como profundidad circundada de pasión extática, en la que los contenidos temporales de la memoria se deshacen en cierta "esfericidad brillante y sin tiempo".

La Conciencia autorreflexiva, por otro lado, alrededor de su polo narrativo (el sujeto), abre el itinerario metódico (tal como lo propone Trías) que se produce a partir de la conciencia que se repliega y se hace consciente de su decir indefinido y genérico (la doxa) que, en su blandura, necesita el forzamiento de un peculiar decir sobre lo dicho. Aparece un lenguaje de 2º y 3er orden que, junto con los otros sustratos, funda el "método" (filosófico) que evita todo decir primero, que luego sólo podrá recibir sentido como degradación del decir 3º. Trías concibe el "método" como proceso que, consciente de su autorreflexión, busca, desde su propia entidad constitutiva, los límites de su decir y del sentido comprensivo implicativo del exterior experimentado de ese decir. Ego. Cojito. Sum. Ego, el sujeto de la conciencia, Cojito, el decir sobre lo que se dice. Sum, el sentido implicativo sobre lo que se dice desde ego.

Este proceso constituye otro envoltorio, ya que señala un límite, el de lo que puede decirse del decir con sentido, que es el límite del mundo. Más allá queda lo que no se puede decir comprensivamente con sentido. Lo que desborda este confín es el otro mundo.
La filosofía sería la resultante argumentada de esta actividad metódica que busca los límites del decir concienciado en cuanto que capacidad de comprender y de proponer, roturando sus modalidades y sus condiciones.

*

El envoltorio generado por la reflexión filosófica parece ser interior, como el de la conciencia, aunque de otra naturaleza ya que la autorreflexión es un ejercicio en el interior del ámbito de la conciencia que toma conciencia de su decir. Aquí la imagen simple del recipiente de partida se desarticula, a no ser que entendamos la reflexión filosófica como una especial organización de la misma conciencia que, en su resonar, transforma su estado originario preservando en el interior del interior una oquedad palpitante y tensa, autónoma, que en ocasiones puede aplastar los contenidos conscientes contra el borde corpóreo que hemos imaginado como el recipiente originario. Esa oquedad, de enésimo orden, expandida es la que se hace patente cuando el tonel se sella, a condición de que el sellado incluya callar el decir interior.

Tenemos ahora un tonel constituido por la presión de un exterior que ha moldeado la espontaneidad activa de la cáscara biológica, ayudando a configurar un interior palpitante e incesante que se autolimita, configurando envolturas reflejadas que incluyen regiones recónditas abismales hacia un centro vacío que todo lo disuelve. Interior que por mor de la agitación espontánea de la cáscara biológica, se resuelve en pasión que aflora y se derrama constituyendo en el afuera diferentes ámbitos espaciados, que son notificados por la conciencia como regiones externas delimitadas por envolturas sutiles, reflejos de la propia cáscara y de las divisiones también reflejadas que el discurso interior fabrica.

Las envolturas aparecen ahora como la reverberación de la interioridad del tonel en la radical exterioridad espaciada. Son burbujas ficticias reflejadas, con la figura de la cáscara, que delimitan la exterioridad en ámbitos de actividad-sensorialidad vinculados con determinados estados interiores. Cada envoltura es una ilusión de interior expandido y

un intento de interiorización estabilizada. Las envolturas externas se corresponden con las delimitaciones de la interioridad en el entorno del contenedor biológico que, en agitación, colma ese interior y lo derrama.

El actuar genérico del contenedor biológico, sus movimientos, en especial mirar, hablar y manipular son la agitación del límite que derrama la interioridad fabricando la exterioridad, el espacio, la envolvencia, el comienzo, el olvido, el mundo.

La manos sensibles del contenedor, la escucha, la visión, el tacto, el olfato, las cenestasias, son las vías de entrada al interior del ulular de la exterioridad y de los efectos y reacciones que la propia agitación de la cáscara produce. Ecos, imágenes y engramas que, organizados narrativamente, constituyen la memoria, la secuenciación, el tiempo.

*

El movimiento es la característica determinante de la vida orgánica y consiste en la deformación pautada del propio organismo, que le permite desarrollar conductas activas en orden a la supervivencia. El movimiento es la propiedad esencial de los organismos como entidades existentes. La materia viva solo puede moverse. Y los organismos vivos son lo que son precisamente porque se mueren. Lo que no es, ni muere ni se muere. Mover es ser. Moverse es vivir. El cambio de forma en que consiste la naturaleza de lo orgánico es la alteración indefinida de su entidad física, de su cuerpo.

En nuestra metáfora del barril, lo que no puede dejar de deformarse (contorsionarse) constantemente, para mantener la vitalidad, es la cáscara, la superficie límite, que genera y que distingue el exterior del interior. Porque el movimiento corporal constituye el para sí del que surge lo imaginario (autopoiesis) y pone en marcha la práctica y la actividad cerebral interconectada, que, con la mediación del habla, sostienen la experiencia, la percepción entre lo virtual (lo interior) y lo objetivo (lo exterior).

*

Insistiendo, el organismo humano es una entidad que solo se mueve y, al hacerlo, desplazándose y alterando a su vez, los elementos del entorno estimula la actividad cerebral que evoluciona hasta hacer de los hombres socializados los únicos seres que emplean estrategias inteligentes para comunicarse y resolver problemas (Wilson, "La mano").

Ahora notificamos que la vieja vasija agujereada (el cuerpo) llega a comportarse como cáscara limitadora gracias a que, con su movimiento espontáneo concentrado en sus eferencias (desplazarse, manipular, mirar y hablar), crea las condiciones para que los ecos (reflejos) de su actividad se conviertan en "interior", constituyendo el propio ámbito donde el movimiento se produce en "exterior".

25. Las envolturas. (Continuación).(25-05-03)

Hablar, mirar y moverse son facetas o funciones de un mismo sistema activo (el cuerpo-persona humano), ya que en el hombre todo es movimiento interactuante.

El movimiento es una especialización de la agitación básica, que es autopoietica, autoconstitutiva, autorreguladora. Movimiento total gobernado enactivamente por la masa neuronal en incesante actividad.

El movimiento es la acompasada modificación de las partes del cuerpo que se organiza en diversas funciones interactivas específicas. Desplazarse, gesticular, manipular, hablar, mirar. Además de las funciones fisiológicas automáticas y secuenciales (respirar, comer, beber, exonerar), las reproductivas (copular) y las puramente hedónicas...

Moverse, manipular, hablar y mirar suponen gestionar la amplitud circundante, reaccionar adaptativa y transformativamente frente al medio natural y social con fines específicos incluidos en el fin global de mantener históricamente la especie.

Desplazarse supone colonizar la amplitud. Manipular supone modificar el medio inmediato con las manos. Hablar es inundar de sonidos articulados el medio próximo. Mirar es escrutar el medio próximo y lejano buscando configuraciones ya significadas.

*

El significado nace en el seno de las culturas comunicativas como rebote que se recibe de las cosas y de los otros, después de haber arrojado sobre ellas/ellos acciones (gestos, palabras, patrones, esquemas,...) modificadoras o adaptativas.

La realidad es el rebote significativo estabilizado dialogicamente.

El arte materializa el rebote, fabrica envolturas consistentes que permiten lanzar sobre ellas significados que permiten posibilitar nuevos rebotes.

La capacidad del exterior natural, social y artístico, para reflejar significados es la envolvencia.

Cuando el propio movimiento se ritualiza adquiere categoría de envolvencia la cáscara vital (virtual o recogida en huellas) que el propio movimiento determina.

Un cuadro puede entenderse como una envolvencia concentrada en un soporte de una danza espacial determinada por un modo ritualizado de agitación.

También puede entenderse así una escultura. Como un espacio envolvente que ha sido generado por los movimientos del escultor concentrados alrededor de la obra.

La música y las palabras inundan como sonidos. Son directamente envolvencia, como el vacío del lugar cuando se siente como lugar.

26. Para las envolturas. (1). (11-11-03)

Movimientos: Mirar, hablar, desplazarse, manipular.

Cuando se camina se es mucho más acertado que cuando uno está quieto. Caminar para relatar. (Castañeda).
El lenguaje es el modo de armar la realidad, (estabilizadores... percepciones).
Las metáforas hacer ver, indican similitudes (Castañeda).

Aristóteles distingue praxis de kinesis. Entiende el conocimiento como praxis. Teleia es vivir, ver, proveer de intención (Telos) al acto. Ver y haber visto es lo mismo. Acto. Lo anterior es movimiento. (Vega Rodríguez).

La actividad de significar es central en el desarrollo humano.
Lenguaje y cultura son ámbitos en los que el hombre se completa (configura su psiquismo).
El lenguaje da sentido al hacer y, además, se diferencia de él. Decir y hacer se oponen y relacionan.
El significado de la palabra se encuentra determinado por la secuencia de acción en donde ocurre.
La acción es conducta intencionada (anticipada). Cultura, lenguaje y cuerpo son una unidad.
La realidad es un constructo post-expresivo (Colli). La diferenciación entre dentro y fuera es un error crítico. Pertenece al modo de relatar procesos o aspectos receptivos.
No hay interior porque el hombre sólo es límite, cáscara, cuerpo. Hay un exterior íntimo, convulso, de palabras. Y otro de cosas, obras, agresiones.

La verdad clásica es la voluntad de esencia (de predicación, de expresión estable de atribución). Para el pragmatismo la utilidad es el valor de algo por el provecho que produce.

La cultura es una prótesis (como el lenguaje y la mirada) que amplía el volumen efectivo de la cáscara que es el organismo.
Lo popular (la doxa) es narración, ficción, descripción y opinión interesada (la opinión siempre es interesada Rel.).
La psicología popular nace del ámbito de lo mitológico, que es lo que da sentido cerrado a la exterioridad radical. Los mitos son los confines de la envolvencia más externa. Su pegamento es la fe. Lo mítico ayuda a diferenciarnos de nuestra narración. A verla de lejos.

En la psicología popular se distinguen tres dominios. 1º, el intencional (el yo que narra); 2º: lo que afecta desde fuera; 3º, el borde, la resolución activa, (el cuerpo espontáneo). Somos elencos de personajes. La narración es la forma del sentido de todas las cosas. La narratividad arrastra la verosimilitud (el mito, las creencias, la falta de sospechas). La lógica imposible de las estructuras narrativas. Narración <—> mimesis. La mimesis es la captación narrativa de la vida en acción.
La forma de vida de la narración es la condición histórica.

En el hombre hay un interpretante de discursos. La narración diferencia lo excepcional de lo corriente. Lo corriente es lo que se da por supuesto. Lo cotidiano aplastado en la narración trillada. La narratividad depende del poder de los topos de la metáfora. La metáfora es el patrón genérico de la exterioridad.

La narratividad organiza la experiencia. Recordar comienza por una actitud cargada por la huella de un esquema.
El recuerdo es una envolvencia, una actitud cargada de arquitectonicidad.
La afectividad depende de la literalidad.

El habla depende de un sistema previo de símbolos (palabras y sintaxis, narraciones) compartidos.
El lenguaje es una envoltura previa.
El ser tiene un órgano del habla (como el oído) autónomo. Chomsky lo llamó la estructura profunda.
El lenguaje se adquiere usándolo.
Se aprende ensayando hacer cosas con palabras (Austin).
Lo prelingüístico del órgano del habla es el discurso (esquema narrativo discursivo) que cumple funciones pragmáticas y patéticas.
El impulso narrativo es el núcleo del habla y el fundamento del psiquismo (los yoes, la percepción) y de la autopoiesis.
El niño aprende a representar papeles actuando y narrando.

Los datos se apoyan (como todas las acciones) en una péntada: La acción de un Agente hacia una Meta, mediante un Instrumento, y en un Escenario. (Burke).
La integración es acción y relato justificativo de la acción.
El yo es un precipitado de la narratividad. Y la agentividad. El yo se fabrica en el trato con el exterior.

El vacío notificado es indispensable para actuar y, además, el precipitado de toda acción. Espaciado, amplitud libre, liberada territorialidad. Nicho ecológico. Burbujas de alerta exterior. Cuerpo protesificado. La posibilidad de movilidad se siente como libertad. El mudo táctil y visual están conectados con palabras. El espacio proxémico es la amplitud sin obstáculos.

Los órganos de los sentidos nos acercan el entorno. Sin vista el entorno apreciable abarca de 6 a 30 metros. Con la vista se llega al infinito.
Se ve como se aprende a ver y a nombrar. Se diferencia entre el campo visual y el mundo visual.

La cenestería y el habla organizan el campo visual en visión estabilizada.
La vista identifica el interés en lo exterior, clasifica.
La perspectiva visual (el arte pictórico) singulariza convencionalmente la dirección de la mirada, el encuadre, y la estabilidad. La estabilidad la da la obra.

Interioridad, clausura. Todo ser para sí crea un mundo propio en el que nada puede entrar si no es transformado según los principios de ese mundo. (Colli. La expresión).
La percepción es función del contexto perceptivo general.

La vida constituye el "para sí" (self) del que surge lo imaginario.
Lo imaginario está vinculado con lo corporal. Enactar es poner en marcha.
La vida no es identitaria. Lo identitario (equiación) es lo lógico quieto, equilibrado. La imaginación creadora es la iniciativa activa liberada.

La realidad matemática es el sustento enmarcado de la acción, es la huella temporal de la acción vista de una vez como presencia abstracta.

*

Ver supone la distancia. Crea la distancia. La decisión que separa. El poder de no estar en contacto y de evitar la confusión en el contacto.
Ver significa que esa separación se convirtió en encuentro. Pero qué pasa cuando ver es una especie de toque, cuando lo visto se impone a la mirada. Lo que nos es dado así a distancia es la imagen y la fascinación, es la pasión por la imagen. Lo que nos fascina nos quita nuestro poder de dar sentido. La fascinación es la mirada de la soledad, donde la ceguera es visión, imposibilidad de no ver.
Cuando alguien está fascinado no ve lo que ve pero esto se apodera de él. La presencia neutra de lo fascinante. La ausencia que se ve porque ciega.

Narrar, enseñar, escribir, nos da las cosas en su presencia, las representa. La palabra esencial las aleja, las hace desaparecer.
La intimidad del silencio es una intimidad exterior.

*

Andar es heurística.
Andar produce arquitectura y relatos.
Las marcas son las huellas del movimiento.
Andar simboliza.
Desplazarse permite encontrar alimentos e información.
Andar, errar, narrar.
La errancia es lúdica, creativa, sorprendente.
Experimentar es desplazarse, viajar.
Desplazarse determina (singulariza) los lugares de las paradas (de las pérdidas).

*

(Valera).
El motorium modifica el sensorium.
El movimiento modifica todo.
El organismo es un puro movimiento
La conducta del sistema se parece más a una animada charla en una fiesta que a una cadena de mando.
Redes neuronales <u>resonantes</u>.

La cognición es la emergencia de estados globales. El sistema se afina en razón al propio estado global del sistema, afectado por el acomodo en el exterior. El sistema orgánico es enactivo, es decir, generador de emergencias desde un trasfondo (autopoiesis y sentido común).
El conocimiento se relaciona con el hecho de estar en el mundo, que es inseparable de nuestro cuerpo, nuestro lenguaje y nuestra pertenencia social.
La cognición no se puede entender sin sentido común, que no es otra cosa que nuestra historia <u>corporal</u> y social.
Conocedor y conocido, sujeto y objeto, se determinan el uno al otro y surgen simultáneamente (Colli). El conocimiento es ontológico.
El acto social del lenguaje da existencia a nuestro mundo.
Hay una red de actos de habla que son la trama de la identidad.

*

Los sentimientos vinculan los objetos con los sujetos. Son estados del sujeto frente a la advertencia de algún objeto. Sentimientos pueden ser las emociones o pasiones concienciadas. O no. Las emociones son los estados prelógicos, preverbales. Heurísticos primarios, del organismo en una situación frente a un objeto. Las emociones son el estado a partir del que se expresa la relación con el objeto. Las emociones son el fundamento de la expresión, que es la tentativa de relación, de constitución del objeto y del sujeto. Las emociones son la atmósfera de la reactividad frente a los objetos. Todos los sentimientos son estimulados por los objetos en constitución (objetivación, predicación representación).

*

La lengua es un círculo abstracto de verdades. El escritor no saca nada de la Lengua. La lengua es un territorio de acción (del habla) que delimita lo posible, lo no chocante, lo verosímil.
La lengua es un objeto social. Es un contenedor resonante.

La lengua es el lugar geométrico de todo lo que no se podría decir sin perder (como Orfeo) la socialidad (doxa).
La lengua está más acá de la literatura. El estilo está más allá. Nace del trabajo del escritor para organizarse como automatismo ejecutor.
Bajo el estilo se forma un lenguaje (habla). El estilo es una forma sin objetivo (sin contenido). Es como la dimensión vertical y solitaria del pensamiento. El impulso autopoiético modulado por el hacer. El imaginal activo. Es la voz (la pura expresividad) de una carne secreta.
Lengua y estilo son fuerzas ciegas. Son objetos. La escritura (el hacer artístico) es una función. Es la relación entre la espontaneidad irreflexiva y la sociedad.
El arte es la moral de la forma (de la formación).
La palabra es morada de lo ausente.

*

Imaginación primera. La imaginación es una especie de movimiento a partir de la sensación en acto.
No se puede desear sin imaginación. Y el alma nunca piensa sin fantasmas.
El pensamiento es por una parte imaginación y por otra convicción.
La imaginación primera es resonancia, doblete de la sensación (la primera sensación es cenestésica, derivada del movimiento).
Imposible hablar de acción sin anticipación del futuro, ni hablar de anticipación sin imaginación.
El que piensa, aunque no piense un tamaño, establece ante sus ojos un tamaño y no lo piensa como tamaño. Y lo mismo pasa con la cantidad.

*

El individuo se fabrica socialmente. La especie humana sobrevive al crear la sociedad y la institución. El individuo se fabrica generando la significación imaginaria social.
La significación constituye el mundo y organiza la vida social. La significación lo encubre todo.
La significación (la sociedad y la institución) se sustenta en el lenguaje.
La institución de la sociedad (la cooperación con un lenguaje compartido) es ontología general. Lo que se predica de cada cosa (lo que "es") la da sentido y la inserta en relaciones de sentido.
Imagen no es calco o reflejo. Significa obra y operación de lo imaginario radical esquema imaginario organizador y constituyente.
Imagen es esquema activo, guión originario de la acción. Y reflejo.

*

Estilo es modo de proceder. El estilo se hereda. Es la instalación activa. Es el imaginal de cada uno.
La tradición es la memoria activa (imaginal) de una conclusión.
Estilo-modo de concluir?

Dentro del idioma (la lengua) está el hombre y dentro del hombre su estilo. En la estructura íntima del idioma está la poética.
La verdad es el invento-descubrimiento de la concepción imaginal por la cual quiero vivir y morir. La verdad se esconde en la tradición.
El estilo está en el oír.
Primero las palabras como gestos, indicando torpemente, repitiendo los objetos, tirándolos. Luego se muestran las cosas sin tocarlas, situándolas. Luego se señala, y se indica con palabras las cosas que, estando calladas, se oyen.
A lo lleno, próximo y táctil, se opone lo lejano metafísico y vacío, visual.
Hacia dentro, el acto. Hacia fuera, el gesto.

*

Hacia dentro, el acto. Hacia fuera, el gesto.
Hacia dentro, lo geométrico. Hacia fuera, lo informal (no geométrico). El gesto es un acto incompleto.

La acción es la pertenencia.
La acción acalla el gesto

Cuando la obra de arte se acomete como desocupación, se desarma el mecanismo de la expresión.
El arte coloca al hombre fuera de sí mismo.

*

Wilson., "La mano".
Las personas son la fusión de movimiento, pensamiento y sensibilidad.
El movimiento corporal y la actividad cerebral son funcionalmente interdependientes y su sinergia es tan poderosa que nada puede explicar la destreza o la conducta.
Las personas adquieren destreza y clarividencia cuando hacen y luego se interesan por lo que hacen.

La mano es el órgano básico de la hominización. Hay una estrecha relación entre herramientas (la mano-vista), lenguaje y pensamiento.
La inteligencia es la capacidad de solucionar problemas (de proyectar soluciones).
La inteligencia es capacidad de problematizar.
El control de la mano implica una retroacción visual, tactil y propioceptiva.

El lenguaje oral deriva de un lenguaje gestual. Habla y gesto se funden y se refuerzan en el lenguaje. El primer gesto comunicativo es señalar.
El lenguaje aparece con el incremento de interacciones coordinadas entre el hombre en evolución y el medio ambiente.
Conocimiento es cualquier estado del organismo que conlleva una relación con el mundo.

Plotkin. Heurística primaria → autopiesis imaginario-movimental. Es el mecanismo genético responsable de la supervivencia y la procreación.
Heurística es lo que conduce a la invención. Los genes transmiten heurísticas primarias.
La heurística secundaria es la inteligencia.

El lenguaje implica que se genere la interioridad con fuertes relaciones con la exterioridad. Las palabras estabilizan la actividad interna en "representaciones".
Chomsky ve en el habla un órgano lingüístico y señala que el niño sabe lo que tiene que aprender.
Deacon. El habla es un órgano natural que se desarrolla desde el tracto vocal y la manualidad.
La estructura de las frases aparece en consecuencia al papel central de la mano en la acción y el pensamiento.
La mano expresa, tantea, acaricia, sostiene, pero también es separadora, conjuntadora, enumeradora, ensambladora y temporizadora.
El cerebro incorporó una manera nueva de registrar y representar el comportamiento de los objetos que se mueven y cambian bajo el control de la mano. Es esta sintaxis representacional, sintaxis de causas y efectos, relatos y experimentos, lo que encontramos en el lenguaje humano.

Davies. La mano habla al cerebro. El cerebro habla como opera la mano.
Las herramientas intervienen en la solución porque los objetos mecánicos se entienden (usan) como prolongaciones de las manos o de cualquier parte del cuerpo.

Bell. La mano y el ojo (y el habla) se desarrollan como órganos a través de la práctica. Retina, sentido muscular y cutáneo se organizan. El tacto orienta la mano desde las discontinuidades.
La posición de la cabeza (quieta y de frente) constituye la referencia estable de la estabilidad de la percepción.

La vista se especializa y se escinde en funciones de orientación y funciones de identificación. La identificación comienza con la detección del movimiento.
El sistema de orientación, o sistema visual dosal procesa datos visuales para generar formas dinámicas en relación al movimiento. Es el sistema asociado al desplazamiento (huida, acecho, etc.) y la aproximación de la mano.
El sistema ventral está asociado a los movimientos de agarre de la mano. Se vincula con las cualidades de los objetos y con su manipulación y transformación. El sistema ventral vincula la visión con las acciones que requieren movimientos precisos de las manos.

Napier, Movimientos de la mano. Prensiles (de sujeción) y no prensiles (de manipulación con los dedos) .
Cualquier acción es una secuencia de movimientos diferenciales. El pulgar es la clave del movimiento de la mano.
Mano y cerebro se condicionan y modifican.
Las manos son disimétricas en cuanto a su papel activo. Coeficiente de lateralidad, es la predominancia de una mano sobre otra.

Escribir y dibujar son actividades unilaterales. Pero siempre la mano y el brazo pasivo son esenciales para contrarrestar el movimiento de la mano y el brazo activos. Las escalas de movimiento en estas actividades son distintas. La de la mano dominante es micrométrica y la de la otra es macrométrica. La mano no dominante "enmarca" el movimiento de la dominante, fija el contexto espacial en el que tendrá lugar el movimiento hábil.

El cerebro aplica las mismas reglas (Green field).
En algún lugar del cerebro hay una regla que limita las complejidades inmanejables. La secuencia de acciones (movimientos) que resuelve una tarea es la solución del problema.
Las fases de las tareas son:
1º Tentativa. El camino sentido.
2º Proceder arquitectónico. Se hace la tarea siguiendo la pauta de una representación mental del problema resuelto.

El cerebro genera reglas que tratan los nombres como si fueran piedras y los verbos como si fueran palancas o palas.

Lito. Elemento.
Polilito. Elementos unidos mecánicamente.
Polipodo. Estructura cuya estabilidad depende de la gravedad.

*

Gesto y signo se suponen localizados en un continum de movimientos comunicativos.
Gestos: agresión, gestos universales, compartidos en una cultura y empleados en el habla.

La estructura aprofunda del Chomsky es un órgano generador comprensivo central en el habla.
Pensamiento y lenguaje empiezan cada uno por su lado aunque el lenguaje se apropia (cubre) el pensar.
El lenguaje es una capacidad del cerebro que se canaliza por la boca y por las manos.
Gesto. Clase de equivalencia de movimientos coordinados que consiguen un fin.
Sintaxis y semántica son inseparables.

La praxis es un grupo heterogéneo de movimientos del ser humano que, gracias a la planificación y a "ensayos motivados", explora modificaciones biomecánicas de la mano a fin de controlar mejor los objetos externos.
El movimiento práxico es un signo del acto que realiza.
Es el movimiento el que posibilita todas las categorías perceptuales.

Hacer algo con las manos es poseer un pequeño mundo al que podemos enfrentarnos (a diferencia del gran mundo).
Los movimientos adecuados desbloquear recuerdos de escritos antiguos.
Un cambio de postura suele provocar el afloramiento de historias.
Anaxagoras pensaba que la superioridad del hombre se debe a su mano.

La cognición es una realización de todo el animal.
El cerebro es todo el cuerpo. Y el mundo exterior.
El lenguaje también es melodía, danza.

La capacidad de imaginar está vinculada a nuestra capacidad de crear complejidad en todo lo que hacemos con nuestras manos. Rabere significa "soñar" y "rabiar". Rêver es soñar y ensoñar.

*

Lledó. Epicureismo.
Humanizar es corporalizar. La libertad es desarraigo de los nudos ideológicos.

Aristóteles (De partibus animalismo) indica que las manos del hombre son por sí mismas pensamiento. En la mano se esconden infinidad de posibilidades, infinidad de objetos (todos los objetos) que hacen expandirse los delicados límites de la piel.

El diálogo diluye la intimidad y desvela la libertad. Ser libre es una actitud teórica. "Hay que admitir que la naturaleza ha aprendido muchas y diversas cosas, forzada por los hechos (prágmata) mismos... Los hombres, por tanto, no fueron creados, en principio, por convención, sino que las diversas naturalezas de los hombres, experimentando según cada pueblo afecciones particulares y particulares representaciones, hacían salir de una manera particular también, el aire emitido bajo el impulso de cada una de estas afecciones y representaciones, de acuerdo, tal vez, con la naturaleza de los lugares que habita" (Epístola a Herodoto).

La moral es un dominio envolvente del vivir.
La doxa está en el cuerpo pero no es el cuerpo. No sale del cuerpo. Es ideología, proviene de instituciones.

Las sensaciones no se pueden refutar.
Lo que no es, no mueve.
Lo que es, mueve. Mover es ser.

*

Lenguaje y memoria son los elementos que producen la singularidad del animal humano.
La prolepsis (mundo interior) va surgiendo para organizar el espacio histórico.
La prolepsis es una comprensión (Katalepsis) recordada de algo presentado desde fuera. La prolepsis hace pensar a la vez en el tipo (Typos) y en la particularidad.
Nombrar es lo que generaliza, lo que tipifica.

Vivir es estar viendo pasar ante nosotros, cronometrada de alguna forma, esa banda móvil e imparable de instantáneas sensoriales que perciben los ojos, los oídos, y nuestra piel.

La sustancia del universo y de la vida humana es su perpetua mutación o consumo, o cambio (génesis).
La génesis del mundo interior tiene lugar con el lenguaje.
Los sentimientos y las apariencias hacen emitir el aire de la voz (Aristóteles).
El lenguaje es un dato ofrecido desde la tribu (el imaginario social).

La carne pone los límites al placer ilimitado. Sin eternidad, la vida puede ser perfecta.
El placer transforma el cauce de las sensaciones en algo más que noticias.
"No sé pensar el bien si quito los placeres (los suaves movimientos que realizo y percibo).
El bien es presencia de placer.

27. Para las envolturas (2).(17-11-03)

El espacio de la creación

Es el ámbito exterior-interior de la acción realizativa. El lugar del cuerpo produciendo la obra. El lugar donde la totalidad del organismo, envuelto por la sensación de un personaje otro que, apasionado, intenta recomenzar una obra olvidada que se salvará de la cotidianidad abyecta. "Presión persecutoria" que hace hacer al artista, que le obliga a debatirse con su obsesión activa enteramente recomenzando. La pasión creadora sueña con un reinicio definitivo. Con resumir el principio en el todo (o en la nada).

El espacio de la creación es el lugar imaginal en el que confluye el cuerpo activo, la materia a modificar, y la obsesión por hacer. Es un ámbito original primigenio, moldeado a golpes de ejecución, vaciado a impulsos del lado enfermo del artista, el que no puede dejar de hacer. El espacio de la creación también es el determinado por el paroxismo del acomodo postural y manipulativo en una situación física con una materia que se manipula.
El espacio creativo es la resonancia de los actos compulsivos del recomienzo eterno.
La parte activa del artista remite a la otredad enajenada, mientras la parte pasiva guarda la personalidad y el criterio del escritor como sujeto social.

La acción del artista es la acción de lo que no puede estarse quieto. El eco de la quietud, "vuelve sensible, por su dedicación, la afirmación (expresión) ininterrumpida, el murmullo sobre el que la huella se hace imagen, plenitud vacía".
Se escribe en el silencio positivo que da forma a lo que habla sin comienzo ni fin.
Al escribir, el yo desaparece y lo sustituye un él que se agita en la soledad del obrar. Él es yo convertido en nadie.
Se dibuja en el vacío positivo que da forma a las huellas del movimiento. Al dibujar, el yo desaparece y asoma un él que bucea en el vacío del soporte.

28. El grado cero de la arquitectura. Notas .(19-11-03)

La insipidez es el punto de partida del valor de lo neutro. Lo neutro – contra el estilo, después de la destrucción del estilo.
Es el lugar del atardecer / noche. Cuando todavía están por aparecer las figuras de la luz.
La experiencia de lo insípido es el final de la actividad artística. (Oteiza, Eliade, Barthes).

Insipidez = Grado cero
La insipidez es desapego.
El sabio saborea el desabor y se ocupa de la desocupación. El sabio está en la espaciación, en el vacío, en el nacimiento de lo arquitectónico. En el lugar de más potencialidad. En el hecho borrado.
La insipidez es epogé.
La "Gran representación" carece de forma particular. Lo sin forma o lo sin sonido tiene capacidad para comunicar con cualquier cosa y llegar a todas partes.
Lo sin forma (sin formar, sin armar, sin configuración) es la pura imaginación dinámica.
La insipidez (Grado cero) es un cierto mundo en el que hay que entrar. Su estación es el otoño avanzado y su horario el atardecer.

El grado cero no tiene pathos; es una accésis.
El arte del saboreo (el grado cero de las artes) está en la detención del proceso de formación (o en su borrado) para dejar que se desprendan los demás valores en forma de impulsos prosecutivos irreprimibles.
La insipidez, el grado cero, está en la relativa ausencia. La excelencia está más allá de la resonancia inmediata, en la disolución de los ecos.

*

La literatura de la narración. Ha pasado a ocuparse del lenguaje, de todas las dimensiones del lenguaje escrito.
La narratividad es lo que no puede destruirse sin autoaniquilarse (el escritor). Vista la literatura como objeto, la forma se suspende frente a la mirada. La forma se hizo el término de una fabricación (de una formación). Después, la literatura quedó como cadáver de la aniquilación del lenguaje.

Primero la narración como función de la mirada; luego el hacer que conforma; luego la destrucción; y ahora, la ausencia, lo neutro, el grado cero.
Grado cero. Escritor sin literatura. Artista sin Arte. Escritura blanca que sigue al desgarramiento de la escritura. Arte blanco, neutro, insípido que persigue la destrucción de las reglas del arte; que busca el radical extrañamiento del hacer.

El arte es la moral de la forma, en el ámbito social donde se sitúa el trabajo artístico.
El dibujar y el proyectar son como el escribir. Dibujo ≡ escritura densificada, superpuesta.
La huella recogida (escritura, dibujo, escultura). Se precipita como un elemento químico, primero transparente y neutro en el que la duración hace aparecer un pasado en suspensión, una criptografía cada vez más densa.
La palabra siempre es simbólica. La escritura (el dibujo) no es más que una duración (superposición) de signos vacíos cuyo único significado es su movimiento (su articulación).

El pretérito es euforia, es un pacto estable.
La narración (novela, historia) da a lo imaginario la sanción de lo real.
La realidad, la objetivación, sólo cabe en la narración representativa o descriptiva.
La narratividad es el fundamento de la objetividad real, de la realidad diferenciada (el realismo metafísico, el intelectual).

Las obras modernas buscan la detención. La novela es una muerte. La poesía es alusión imaginal.
El grado cero de la escritura (del arte) está hecho de la ausencia de gritos y juicios patéticos. Es una escritura indicativa y amodal. Es estilo de la ausencia. Es la ausencia del estilo.
La búsqueda de un no estilo (estilo borrado) es la anticipación de un estado homogéneo de la sociedad.
El grado cero del arte inventa lenguajes para proyectar su devenir. El arte deviene la utopía del arte.

*

Oteiza.
Apagar la expresividad, silenciar la expresión es acercarse al silencio Cromlech que lleva al vacío de la pura receptividad (La vasija sellada).
Sin obras, soy invisible.
Grado cero: no vamos a desentrañar misterios: haremos literatura simplemente... como podríamos pasear por el campo.

Estilo es imaginación
Estilo es ritmo, ademán...
El estilo acaba en el silencio
creer es crear

El lenguaje artístico se completa en dos fases. En la primera se multiplica la expresión. En la segunda se apaga hasta concluir en una construcción vacía y transcendente como libertad frente a todo.

El hombre comienza aferrado a lo quieto. Luego, fija lo móvil. Luego llega al vacío donde, sin arte, se desnuda el estilo.
El arte actual desemboca en una silenciosa realidad. Espacio vacío y neutral. Integración de las artes (en lo arquitectónico).
Hacer poesía es llevar a la evidencia un germen místico.
El estilo no-estilo del estilo actual (grado cero del estilo) es el cerco Cromlech, la forma que es empiece y terminación, que borra el arte y lo sustituye por la vida.

Se actúa creadoramente negando, eliminando, borrando.
El gesto es el movimiento espontáneo. Con-moción. La acción acalla el gesto, lo oscurece. Ley de los cambios. 1º La expresión crece, se ocupa el espacio, se acumula. 2º La expresión se contiene, se desocupa; fase negativa, limpieza, borrado.
Se parte de una nada que es nada y se concluye en una Nada que es Todo.

Toda obra de arte tiende a la figuración.
Lo único que es abstracto es la nada.
El arte gradúa nuestra visión interior, moldea el imaginal.
El silencio es sin imagen en el estilo formalista (figurativista). Vacío abierto.
La obra de grado cero no dice nada, se calla.

*

Muntañola
La arquitectura en su grado más arquitectónico aparece en la experiencia colectiva del espacio.
Teatro, danza y música contienen altos grados dialógicos.
Lo arquitectónico es lo dionisiaco. Lo enajenante, lo orgiástico. Pero contenido, ralentizado. El espacio es la dialogía social. La significatividad detenida por la pertenencia a lo social.

*

Eliade.
El ridículo es el elemento dinámico, creador e innovador de la conciencia imaginal de lo vivo. Lo ridículo tiene una fecundidad eterna.
El ridículo es la puerta. El ridículo es lo sincero (El Grado cero). Sacrificar es vivir.
La ironía es una accesis En la accesis el hombre es humillado y disuelto. El asco es una forma de accesis.
Desde hace tres generaciones asistimos a destrucciones de mundos.
Es la voluntad demoledora de los mundos formales banalizados para reducirlos a sus modos elementales, a la materia prima original.
Es el deseo de liberarse de las formas muertas, la nostalgia por sumergirse en un mundo amoral.

*

Películas de grado cero (Sontag)
Teatro de Grado cero (Artaud)
Lo que R. Barthes llama grado cero resulta tan elaborado y artificial como cualquier estilo tradicional.
La noción de arte transparente (sin estilo) es una fantasía.
Puede verse el grado cero como un estilo de contención que es, al tiempo, acicate heurístico para revolucionar el arte llevándolo a su pureza más sofisticada. Grado cero como reacción al final de un ciclo. Estilo es forma de movimiento, es hábito del hacer, el modo de desenvolverse.

29. Notas para las figuras de luz en el grado cero de la arquitectura.(21-11-03)

Conciencia es energía, una vibración luminosa que nunca está quieta.
Para la recapitulación hay que encontrar un suceso claro. La recaptulación crea un espacio.
Tener la vista clara es perder la forma humana.
La mirada es una prótesis que agranda el cuerpo y lo distancia.
El mito es la primera envolvencia colectiva. El sostén de la significación cultural. Lo arquitectónico más básico.

La narratividad organiza la experiencia y arma el mundo de sentido. Es otro radical de lo arquitectónico.
La memoria es el residuo de lo que hay que olvidar. Es el depósito vaciado que certifica el pasado. El recuerdo se apega a los afectos.
El afecto es la condensación olvidada del recuerdo.

La narratividad depende de los topos, de la metáfora. La metaforación es lo arquitectónico de lo arquitectónico.
La metáfora describe lo inenarrable (es construcción)

*

El medio de la fascinación, donde lo que se ve se hace interminable, es donde la mirada se inmoviliza en luz, donde la luz es el resplandor absoluto de un ojo que no se ve pero no deja de ver porque es nuestra propia mirada, luz fascinante que es, asimismo, luz luminosa y atractiva.
La ausencia no se ve porque ciega.

*

Percibimos los colores a partir del estado cerebral global que corresponde tanto a la imagen de la retina como a la expectativa de lo que debería aparentar el objeto.

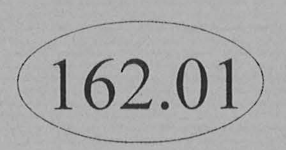
*

El grado cero de las artes (la insipidez, el desapego) se sitúa en el ámbito de la luz extensa (el ocaso)

Las tres miradas prehistóricas
1.- Antes de Lascaux, mirada de la noche
2.- Lascaux. Mirada exterior
3.- El cromlech. Mirada de la luz

NOTAS

CUADERNO



CATÁLOGO Y PEDIDOS EN
http://www.aq.upm.es/of/jherrera
info@mairea-libros.com

